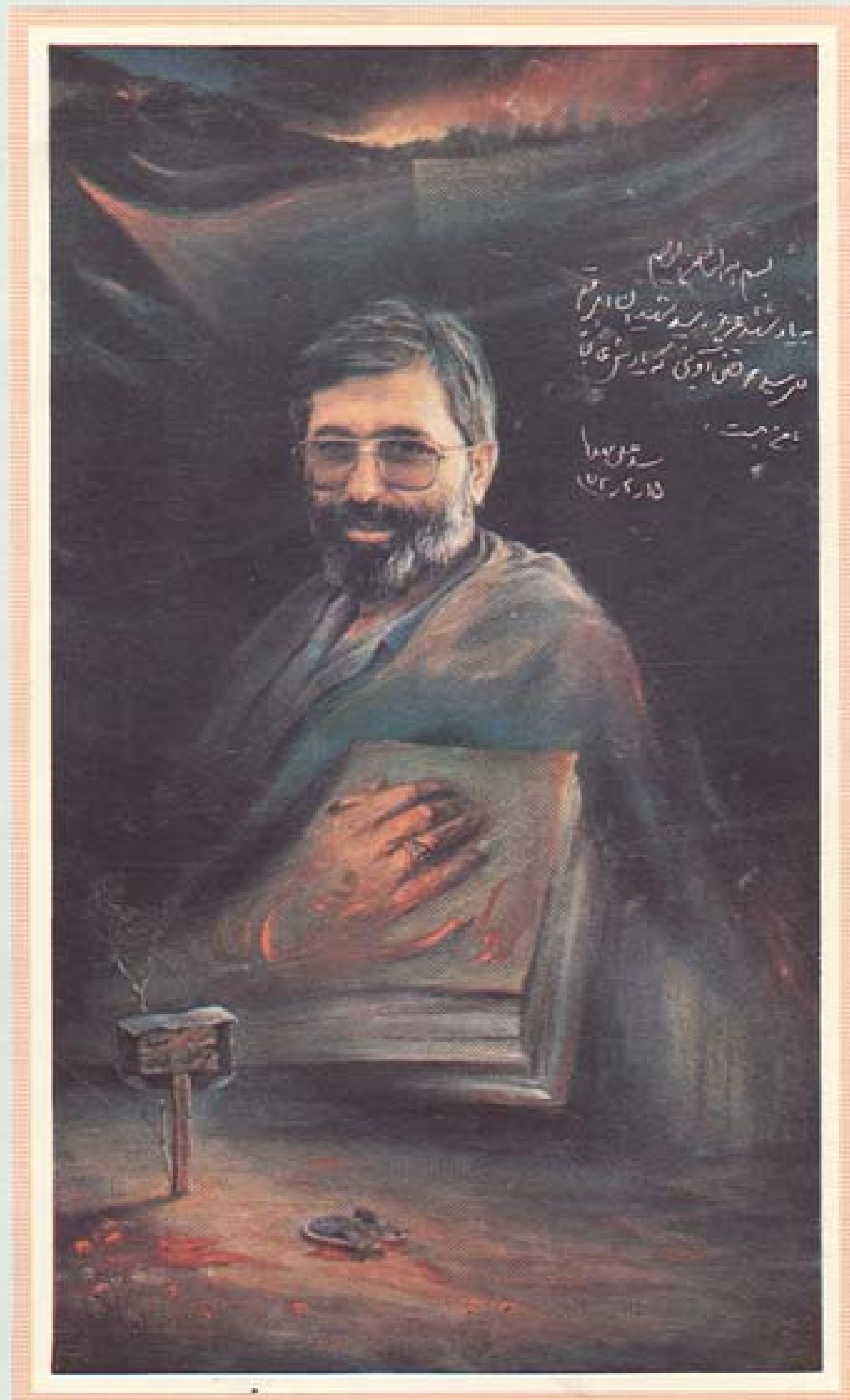
ادبستان



شهاب الاخبار قاضی قضاعی (میراث فرهنگی بیشینیان) / **ساز عرفانی ذوالفنون** (دکتر امیرحسن یزدگردی) / **تنها یاد است که بر جای می ماند** (دکترمحمدعلی اسلامی ندوشن) / **آن نازك طبع لطیف...** (فریدون مشیری) / **چند سند تاریخی دربارهٔ پروین اعتصامی** (علی کریمیان) / **یادی از بنان** (امیرحسین تهرانی) / **کوندرا، نویسنده‌ای ساده‌نگر یا ژرف اندیش؟** (محمدرضا گودرزی) / **صدای ما را از بهشت می‌شنوید** (علیرضا قزوه) / **دربارهٔ ادبیات مدرن** (محمدعلی علومی) / **سیمای زن در آثار تامس هاردی** (زهرا میهن‌خواه) / **بیست گلدان نیلوفر** (دکتر عبدالحسین فرزاد) / **«گل» در ترانه‌های محلی** (ابوالقاسم فقیری) / **ادّعانامه‌ای دیگر علیه دولت آمریکا** / **مرثیه‌ای بر عدالت در انگلستان** (وصال روحانی) **و ...پنج غزل تازه از نصرالله مردانی**



۵۲

ماهنامه ـ فروردین ۱۳۷۳

۱۰۰ صفحه ـ ۵۰۰ ریال



فرهنگی، ادبی، هنری، اجتماعی

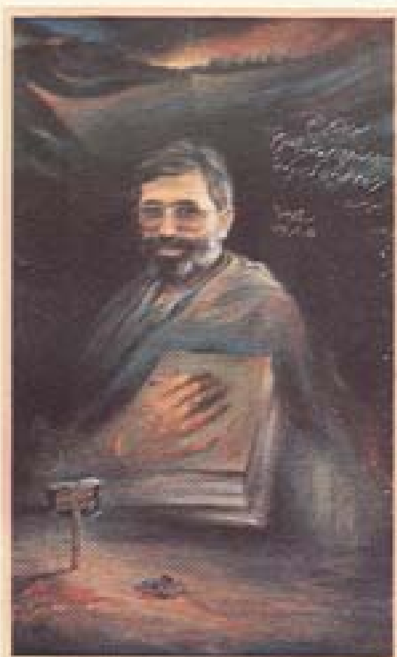
ADABESTÁN

The Monthly Journal of Art and Literature
Published by Ettelaáte co.
(Vol:5, no 4, April 1994)
Director & Editor - in - Chief: Seyed Ahmad Sám
Fax 3111223
Add: 11144
Ettelaát Building
Khayyam Ave
Tehran
Iran

صاحب امتیاز: مؤسسه اطلاعات
مدیر مسئول و سردبیر: سیّداحمد سام
سال پنجم ـ شمارهٔ چهارم (پیاپی: ۵۲) فروردین ماه ۱۳۷۳
نشانی: تهران ـ کد پستی ۱۱۱۴۴ ـ خیابان خیام ـ
ساختمان مؤسسهٔ اطلاعات ـ طبقه چهارم ـ دفتر
ادبستان فرهنگ و هنر ـ تلفن: ۳۲۸۵۲۹
پست تصویری: ۳۱۱۱۲۲۳
شمارهٔ بخش اشتراك: ۳۲۸۲۶۵
شمارهٔ بخش آگهی‌ها: ۳۱۱۱۲۱۵ ـ ۳۱۱۵۰۸۶ ـ ۳۲۸۳۵۰
■ حروفچینی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی:
مؤسسهٔ اطلاعات

■ مسئول بخش طراحی: حبیب صادقی
■ صفحه‌آرا: داود مظفری
■ خوشنویس: محسن منتظری
■ عکاس: علی آذرنیا کماری
■ مصحّح و نمونه‌خوان: محمد محمدی آوج ـ بشیر حمیدی امام

☐ مسئولیت مطالبی که امضاء دارند، با نویسندگان است.
☐ ادبستان در ویرایش مطالب ارسالی خوانندگان و تغییر دادن عناوین آنها آزاد است.
☐ امکان پس فرستادن مطالب ارسالی به هیچ وجه وجود ندارد.
☐ مطالب ارسالی را با خطی خوانا و روی یك طرف کاغذ بنویسید.
☐ فرستندگان مطالب می‌توانند ـ درصورتیکه بخواهند ـ خلاصهٔ زندگینامهٔ خود را همراه با یك قطعه عکس برای ادبستان بفرستند و شایسته است حجم مقالات و نوشته‌های ارسالی حتی الامکان از سی صفحهٔ بیست سطری (تایپ شده) بیشتر نباشد.



☐ روی جلد:
شهید آوینی ـ کاری از حسین صدری
به مناسبت یکمین سالگرد شهادت سید مرتضی آوینی
☐ داخل و پشت جلد:
بهار ـ عکس‌ها از رضا گنجی زاده









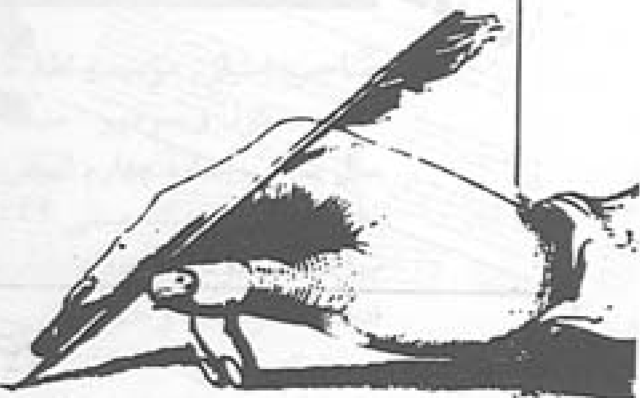






بسم الله الرحمن الرحیم

باخوانندگان...



□ مدیون استادان صاحبنظر هستیم

با سلام و خسته نباشید و با عرض مرحبا بر همّت گردانندگان آن مجله که در این وانفسای چاپ و نشر بدون کسر کیفیّت و کمیت مانع وقفه در گردش چرخ این ماهنامه هستند.

جوابی داشتم درباره دو مقاله از شماره ۴۴ صفحه با خوانندگان که با اختصاص اولین مطلب آن شماره بخود مبیّن ایرادها و ارشادهائی در مورد بیتی از حافظ بود که اوّلین آن مقالات از آقای احمد عزتی‌پرور از قم میباشد که به توضیحات آقای طهماسبی ایراد گرفته و سپس خود به تفسیر و توجیه آن پرداخته‌اند که متأسفانه من آن شماره از مجله را نیافته و نمی‌دانم اختلاف نظر آن دو در این بیت بر سر چه بوده است. ولی چون شرح آقای عزتی‌پرور را در مورد این بیت کافی ندیدم لذا بشرح بیشتر آن پرداختم. در صورتی که قابل چاپ بود جواب ایشان را داده باشم.

در مورد اشاره اوّل ایشان مبنی بر عدم توضیح آقای خرمشاهی در مورد بیت فوق لازم به تذکر است که استاد خرمشاهی در اثر محققانه خود «حافظ نامه» فقط به شرح الفاظ و مفاهیم کلیدی و اشارات خواجه پرداخته‌اند نه شرح ابیات.

دیگر این که ادعای ایشان دایر بر اینکه این غزل از جمله غزلیات حافظ است که از نظر ساخت و معنی وحدت و انسجام داشته و ابیات آن به هم پیوسته است ادعای درست و قابل قبولی نیست زیرا از سه بیت اول آن که حال و هوای عاشقانه دارد که بگذریم ابیات:

بس تجربه کردیم در این دیر مکافات
با دُردکشان هرکه در افتاد ور افتاد
گر سنگ سیه جان بدهد لعل نگردد
با طینت اصلی چه کند بدگهر افتاد

رابطهٔ معنوی با ابیات دیگر ندارند.

سپس در شرح بر بیت مقطع چنین اظهار نظر شده که مصراع دوم بیت این معنی را داراست که «عشق جوانی که بسر او افتاده حریف طرفه و عجیبی است که رام او نمی‌شود» که معلوم نیست ایشان مسئله رام نشدن حریف را از کجای بیت دریافت نموده‌اند.

و در ادامه، بر بیت تأویل عرفانی قایل شده و بدون هیچ توضیحی زلف بتان را اشاره به کثرات و مصراع دوم را به عالم وحدت ناظر و با استناد به یای وحدت عشق جوانی، جوان را اشاره به محبوب اَحد واحِد پنداشته است. که استفاده از اینگونه اصطلاحات و ربط بی‌ربط آنها با معنی این بیت در چهارچوب کلی غزل غیراز انحراف در معنی چیز دیگری نیست. و بالاخره با اعتراض به نظر آقای طهماسبی و ادعای صداقت ادبی برای خود و سرقت ادبی بر دیگران به

این نتیجه رسیده‌اند که معنی اول عیناً در مصراع آخر بیت مُقطع تکرار شده و با پیش کشیدن شین دستکش و کِش با توضیح ضمایر مختلف و افعال ربطی و لازم و غیره چنین ادامه داده‌اند که بعداز سه بیت اول:

پیرانه سرم عشق جوانی به سر افتاد
آن راز که در دل بنهفتم به در افتاد
از راه نظر مرغ دلم گشت هواگیر
ای دیده نگه کن که به دام که درافتاد
دردا که از آن آهوی مشکین سیه چشم
چون نافه بسی خون دلم در جگر افتاد

پرسیده‌اند آیا حالا تعجبی دارد و ایهامی هست که حافظ بگوید:

حافظ که سر زلف بتان دستکشش بود
بس طرفه حریفی است کش اکنون به سر افتاد

«معنی مصراع دوم: معشوق بسیار حریف طرفه‌ای است که اکنون عشق او به سر حافظ افتاده» بلی دوستِ عزیز تعجب دارد زیرا

اولاً چه لزومی داشته که حافظ معنی بیت اول را در مقطع غزل تکرار نماید مگر اینکه آن را صنعت جدیدی شبیه «الصدر معنائی علی الفجر» فرض کنیم.

ثانیاً اگر حافظ با سر زلف بتان گوناگونی سر و کار داشته است و اکنون نیز گرفتار یکی از آنها شده باشد چه استبعادی در این عشق و عاشقی فعلی وجود دارد؟

و اما در کلمه جوانی که در بیت مطلع آمده سه ایهام زیر آشکارا به چشم می‌خورد:

۱ـ یادی از ایام شباب.

۲ـ یاد عشق گذشته و معشوقی که در ایام جوانی داشته است.

۳ـ عشق به یك جوان که در ایام پیری حافظ را گرفتار کرده بوده که با قبول ایهام سوم به بحث ادامه می‌دهیم.

چیزی که شما را در معنی این بیت به اشتباه کشیده معنی کلمهٔ «کش» است که آن را ك+ش و ضمیر معمول در حافظ تصور کرده‌اید درحالیکه بسامد این لغت در حافظ سه بار دیگر است.

الف ـ کو حریفی کش سرمست که پیش کرمش
ب ـ بنفشه شاد و کش آمد سمن صفا آورد
پ ـ دل داده‌ام بیاری شوخی کِشی نگاری «کش با یای نکره» که در هر سه مورد بمعنی خوش ـ نیك ـ مطبوع ـ زیبا ـ دلپسند و چابك آمده است دستکش به معنی بازیچه ـ ملعبه و بسامد آن نیز در ابیات زیر

۱ـ ابروی دوست کی شود دستکش خیال من
۲ـ دستکش جفا مکن آب رخم که فیض ابر «نسخهٔ ب» (در غالب نسخ دستخوش آمده که اساتید آنرا مترادف با دستکش فرض کرده‌اند.)

همچنین طرفه به معنی بازیگر ـ بوالعجب و بوالعجب خود به معنای استاد بازیگر است (به نقل از فرهنگ آنندراج) حریف به معنی همکاری ـ هم‌پیشه ـ هم‌زور ـ هماورد ـ هم‌پیاله و رفیق و یار

و حال با فرض «سر زلف بتان دستکشش بود» به عنوان حشو ملیح و با توجه به معنی منفردات بیت حافظ طرفه حریفی است نه معشوق حافظ. بدینگونه که خواجه عاشق با یاد و افسوس دوران شباب و غرور و جوانی خود می‌گوید حافظی که روزگاری سر زلف زیبارویان ملعبه و بازیچه‌اش بود در پیرانه‌سری با پیدا شدن چنین معشوقی آنهم در چنین ایام از زندگی وی بوالعجب هماوردی است مطبوع و چابك که اکنون به سر افتاده که به سر افتادن خود شامل دو معنی است.

۱ـ در اثر کهولت و پیری جوابگوی نیازهای معشوق خود نیست از این بابت شرمنده و به سر افتاده است.

۲ـ حافظ پیر که دورانهای بسیاری را با زلف بتان بسر برده و جعد زیبایان ملعبه و دستکش او بوده و اعتنای چندانی به آن نداشته و تسلیم آن زیبائی‌ها نمی‌شده است اکنون با افتادن به دام معشوق جوان خون درجگر و کشته زنده دلی است که در برابر عشقش به تسلیم به سر افتاده که با توجه به معنی ایهامی دستکش [کسی که دست کوران را بگیرد و انها را هدایت کند] مراعات نظیر شخص کور با به سر افتادن و مناسبت حریف به معنی هماورد با به سر افتادن و مغلوب شدن و مراعات نظیر کلمات سر و زلف و دست و رابطه معنی ایهامی کِش «زیبا» با بتان نشانه‌ای از تزاید و تکاثر معنی کلمات در شعر حافظ است.

در خاتمه از آقای علی جوکار که در همان صفحه در مورد همین بیت اظهار نظرهائی نموده‌اند ضمن تشکر انتظار داریم که به اظهارنظر بزرگانی چون دکتر

زریاب دقت بیشتری نمایند و ادعای ایشان دایر بر اینکه «تمام معانی و شرح‌هائی که اساتید بر دیوان نوشته‌اند هیچگاه نتوانسته حق مطلب را بیان کند و آنها گفته‌های دیگران را تکرار و از ارزش شعر حافظ کاسته‌اند» نشان علاقهٔ بیش از حد ایشان به خواجهٔ شیراز و مبالغهٔ نادرست در قضاوت ایشان است چرا که تك‌تك حافظ‌دوستان و حافظ خوانان و حافظ پژوهان مدیون زحمات تمام استادانی هستند که در این راه زحمات زیادی متحمل شده‌اند و تهمت‌ها را به جان خریده‌اند.

یوسف مسگری ـ گرگان

□ دربارهٔ ارتباط شعر و موسیقی

... از خوانندگان دائمی این ماهنامه هستم، چون دوستدار موسیقی و شعرم، خوشحالم از این که این مجلّه برای شعر و موسیقی اهمیّت ویژه‌ای قائل است. آنچه در زیر می‌آید در واقع نظر انتقادی بنده است در مورد نحوهٔ خواندن شعر توسط بعضی از هنرمندان رشتهٔ آواز.

جای هیچگونه شك و تردید نیست که، هنر آوازخوانی در موسیقی سنتی ما جایگاه ویژه‌ای دارد و پرواضح است که هدف از خواندن آواز تلفیق شعر با موسیقی است و هنرمند در آواز بیشتر از این جهت حائز اهمیّت است که همراه با فضای موسیقایی مناسب وظیفهٔ تفهیم شعر را به شنونده به عهده دارد. ناگفته پیداست که شعر برای آواز سروده نشده است، و وظیفهٔ شعر جداست، و این نیز واضح است که آواز پُل ارتباط میان شعر و موسیقی است. در واقع آواز در خدمت شعر است، اگر تنها صدای خوش ملاك آواز خواندن باشد، اصولاً نیازی به شعر نخواهد بود، و خواننده می‌توانند تنها با تحریرهای گوناگون ایفای نقش کند. بنابراین ادای صحیح کلماتِ شعر، در آواز به طور اخصّ مورد توجه است.

ـ و در نظر اهل فنّ خواننده‌ای موفق‌تر است که، ضمن دارا بودن صدایی خوش بتواند به نحو مطلوبی شعر را با موسیقی تلفیق کند و کلام را صحیح و قابل فهم بخواند. و یقیناً برای هر شنوندهٔ صاحب ذوقی، «چه و چگونه می‌خوانـد» مهمتر است تـا «که می‌خواند». متأسفانه بعضی از خوانندگان ارجمند ما در موسیقی سنّتی به این اصل مهم توجهی ندارند. برای مثال، اگر شنونده‌ای نوار «افق مهر» کار هنرمند پرتلاش آقای پرویز مشکاتیان را که آواز آن به عهدهٔ خوانندهٔ خوش صدایمان آقای ایرج بسطامی است، گوش فرا دهد از شعر چندان بهره‌ای نمی‌برد، خصوصاً در تصنیف «افق مهر» که روی شعر خواجوی کرمانی ساخته شده است، جز بیت اول غزل، بقیهٔ ابیات با هیچ گوش غیر مسلحی قابل فهم نیست. وگاهی مشاهده می‌شود که خوانندگان عزیز ما حتّی در درست خواندن شعر هم سهل انگاری می‌کنند، باز هم به عنوان نمونه، در نوار «کنسرت اساتید موسیقی سنتی ایران، کار استاد پایور» آقای شهرام ناظری این رباعی حضرت خیّام را:

«اسرار ازل را نه تو دانی و نه من
وین حرف معمّا نه تو خوانی و نه من
هست در پس پرده گفتگوی من و تو
چون پرده برافتد نه تو مانی و نه من»

اینطور خواندند:

«... هست اندر پس پرده گفتگوی من و تو»

مسلّم است با آوردن «اندر» بجای «در» مصرع از وزن خارج می‌شود و صحیح نیست.

باز مثالی دیگر، از نوار «مقام صبر» کار آقای پرویز مشکاتیان: آقای علیرضا افتخاری مصرع چهارم این رباعی:

«گفتی که به وقت مجلس افروختنی
آیا که چه نکته‌هاست بردوختنی
ای بی خبر از سوخته و سوختنی
عشق آمدنی بُوَد نه آموختنی»

را اینگونه خواندند:

«... عشق آمدنی بُود نه آموختنی»

از آنجا که هنر آواز در ارتباط با شعر است، لازم است هر آواز خوانی (الزاماً) همگام با فراگیری فنون آواز، شعر را نیز بشناسد و خوب درك کند تا بتواند هُنر خویش را تکامل ببخشد. با آرزوی توفیق برای همهٔ هنرمندان کشور

طاهر پورشعبان ـ لاهیجان

□ چند پیشنهاد در مورد مطالب مربوط به موسیقی

سردبیر محترم مجلهٔ وزین ادبستان، با عرض سلام و خسته نباشید. حدود ۲ سال است که مطالب مجلهٔ شما ـ بخصوص در مورد موسیقی ـ را مطالعه می‌کنم. در این اوضاع نابسامانی که موسیقی ایرانی گرفتار آن است و در زمانی که تعداد کتابهای چاپ شده راجع به موسیقی ایرانی حتی به تعداد انگشتان یك دست هم نمی‌رسد، (آنچه نیز هست مربوط به چند دههٔ قبل است) وجود مرجعی جهت پاسخگویی به سئوالات علاقمندانِ موسیقی ضروری است. حال که ازگلستان موسیقی گلی مهیا نیست به این خوشدلیم که بوی گل را شاید از ادبستان بجوییم، اما متأسفانه بیشتر آنچه که راجع به موسیقی در ادبستان چاپ شده و می‌شود جز مصاحبه‌های خانوادگی و شکوائیهٔ اساتید نیست.

آیا وقت آن نرسیده است که موسیقی‌دانان ما به جای بیان حرفهای تکراری (که در تمام مصاحبه‌ها دیده می‌شود) راه حلی عملی و علمی در اختیار مشتاقان این هنر قرار دهند؟ حال که آن ماهنامهٔ وزین در این راه گام برداشته بهتر است صفحات مجله و وقت خوانندگان را با مطالب مفیدی که در زیر می‌آید پر کند:

- معرفی و بررسی علمی موسیقی سنتی ایران (ردیف)
- بررسی قابلیت‌های سازهای ایرانی
- نقد آثار اساتید موسیقی (که متأسفانه در این مملکت چیزی به اسم نقد موسیقی وجود ندارد)
- بررسی تطابق شعر و موسیقی در دستگاههای مختلف موسیقی ایرانی
- صفحه‌ای جهت پاسخگویی اساتید گرامی به سئوالات علاقمندان موسیقی

با سپاس فراوان، محمّد عطایی، دانشجوی کارشناسی ارشد

نامه‌های رسیده

محمد نوروزیان (کاشمر) ـ محسن احمدی (بروجن) ـ مجید شفیعی (قزوین) ـ بابك روهینا (قم) ـ بهروز کوثری (تهران) ـ حامدیزدانی (سقز) ـ مجید عابدی (بوشهر) ـ محمد سررشته داری (کرج) ـ سیمین بهروزی (شیراز) ـ حسن حدادی مخصوص (تهران) ـ پرویز عزیزیان (کرمانشاه) ـ منصور میرزانیا (شهرکرد) ـ یونس میرزا زاده (ماکو) ـ کامبیز پورناجی (ارومیه) ـ الهام بهبودی (تهران) ـ سیامك امیری (هفتگل) ـ وحید شیخ احمد صفاری (یزد) ـ ناهید عبدالهی موسوی (شوشتر) ـ کریم بختیاری (آوج) ـ رضا اسماعیلی (تهران) ـ عبدالملك شفیعی (اراك) ـ آرش شایسته نیا (قزوین) ـ حمید آقاجانی پور (لاهیجان) ـ منوچهر صدوقی سُها (تهران) ـ مجید میرزایی (تهران) ـ سیاوش شفایی (شهربابك) ـ فتح الله عباسی (شهرضا) ـ رضا مشیری مقدم (تهران) ـ حمید رضا سلیمانی (اهواز) ـ علی اکبر مراد زاده (کرمانشاه) ـ خالد بایزیدی (مهاباد) ـ بهنام مؤمنی (چالوس) ـ هدایت‌الله تقی لو (زنجان) ـ ابوالقاسم اسماعیل پور (بابلسر) ـ فرهاد صابر و منوچهر خالقی (آمل) ـ آرمان آرین (بابل) ـ سید محسن کاظمی تبار (امیر کلا ـ بابل) ـ رزگار سعید (ارومیه) ـ جلیل مقدسی (مشکین شهر) ـ حسین جوادی (نیشابور) ـ هوشنگ صوفی زاده (پیرانشهر) ـ افروز اسلامی (تهران) ـ ناصر خطیبی (تهران) ـ میترا مقیمی (کرج) ـ محمد سعید میرزایی (کرمانشاه) ـ فرزانه بابایی (تهران) ـ جان بلاش (اهواز) ـ مسعود صابری (کهنوج) ـ هاشم حسینی (شوشتر) ـ جلال علوی (تهران) ـ زهرا عامری رحمت آبادی (تهران) ـ نورالـه مرادزاده (خرم آباد) ـ سید حسن اجتهادی (کازرون) ـ صادق حسن زاده (قم) ـ عبدالرضا دهقانی (فسا) ـ مرتضی امیری اسفندقه (مشهد) ـ منصور احمدی (ابهر) ـ پژك صفری (آباده) ـ کیوان ناظمیانپور (شاهرود) ـ سعید جهانبولاد (آبیك) ـ محمد ولیزاده (تهران) ـ حسن بهرامی (گچساران) ـ نفیسه جعفرزاده (تهران) ـ احمد سعید زاده (رشت) ـ محمد الفت (تبریز) ـ رضا عاقل نژاد (مشهد) ـ مجید اوشانی (تهران) ـ ـ حسن نجار (کرمانشاه) ـ سجاد حاجی نیا (خرم آباد) ـ رضا بابایی ریکان (ارومیه) ـ عاصم اسدی (زنجان) ـ بیژن صادقی (خوی) ـ شهریار حسن زاده (خوی) ـ احمد بینوایی (تهران) ـ علی شاهوردی (رضوانشهر) ـ فاطمه مشهدی رستم (تهران) ـ نسرین هادیزاده (اردبیل) ـ مسعود رضایی راد (تنکابن) ـ محمود آیتی (بهبهان) ـ دکتر احمد اسعدی (کرمانشاه) ـ سید محمد علی موسوی (تنکابن) ـ محمد محسن سعیدی (قم) ـ حمید واحدی (ارومیه) ـ علی نادری قطب الـدینی (سیرجان) ـ م. افشار (بیجار) ـ اشرف دخت صابری ماسوله (جزیره کیش) ـ مراد زاده (کرمانشاه) ـ سعید جهانبولاد (کرج).



وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی

تئاتر، زبان مشترك انسانهای حقیقت‌جو و صلح طلب

به مناسبت «روز جهانی تئاتر» وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی با انتشار پیامی تاکید کرد: فرا رسیدن این روز فرصت مغتنمی است که تمامی هنرمندان، دست اندرکاران و مسئولان فرهنگی و اجرایی جوامع جهان به نقش و رسالت یکی از کهن‌ترین و پویاترین وجوه هنر بشری توجهی ویژه داشته باشند.

در بخشی از پیام، مهندس مصطفی میرسلیم از تئاتر به عنوان زبان گویا، زنده، مثالی و مردمی یاد کرد که در آن هنر با اندیشه، احساس، درك و درد جاودانه و مشترك انسانها در طول تاریخ درآمیخته و قابلیتهای پایان ناپذیر خویش را برای برانگیختگی و شکوفایی استعدادهای انسان و جامعه به نمایش درآورده است.

وی همچنین قدرت و کارآیی هنری تئاتر برای ترسیم راز و رمزهای هستی، تبیین نیازهای کمال جویانه و زیبائی شناسانه انسان و بیان مظلومیت، حقانیت و حماسه آفرینی ستمدیدگان و به پاخاستگان زمین را جانمایه اصلی میراث عظیم فرهنگ بشری توصیف کرد.

در این پیام هدفداری، جامعیت، قدرت تمثیلی حیات و پایداری، پیوند بین بازیگر و تماشاگر در هنر نمایش تا به آن حد خوانده شده است که با قاطعیت می‌توان گفت هیچیك از مقوله‌ها و عرصه‌های دیگر هنری نتوانسته‌اند از نیاز انسان و جامعه کنونی به تئاتر، بکاهند.

همزادی و همراهی هنر نمایش با گرایشهای دینی و حقیقت جویانه انسان به ویژه در مشرق زمین موجب عمق، گستردگی، دوام و سرزندگی این هنر و عجین شدن آن با شعائر دینی توصیف شده و تعزیه، شبیه خوانی و مناقب گویی که با کمترین و ساده‌ترین نمادها و نمودها، حماسه پرشور عاشورا را در طول سالیان و قرون تا دوردست‌ترین حوزه‌های مردمی بازآفرینی می‌کرد نمونه‌ای والا از قدرت ماورائی این هنر در فرهنگ اسلامی ذکر شده است.

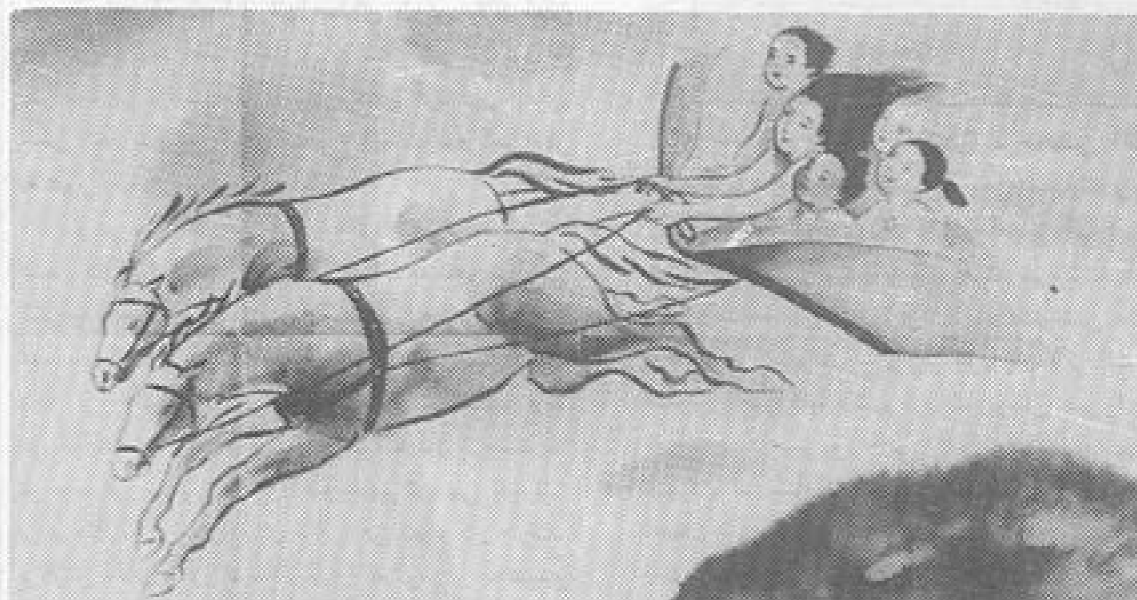
با این فلسفه و پیشینه می‌توان نیاز انسان و جامعه کنونی را به توسعه و تعمیق تئاتر به خوبی احساس کرد. از سویی انسان سرگشته و در جستجوی معنویت امروز، برای مقابله با امواج مسموم فرهنگ مادی، از خودبیگانگی و مسخ فرهنگی نیاز به جلوه‌های انسانی ومعنوی دارد و از سویی دیگر تلاش جهانخواران برای هجوم به فرهنگهای زنده و بیدادگر و محو فرهنگهای گوناگون بشری عرصه‌های تازه‌ای گشوده است.

در چنین شرایطی، هنرهای نمایشی می‌تواند و می‌باید به اتکاء بنیه و بنیان خویش، هم انسان را به سوی هدفهای والای دینی و انسانی فرا خواند و هم آلام کهنه و نو را در سراسر زمین به صحنه نمایش درآورد.

وزیر ارشاد اسلامی در خاتمه پیام خویش با ابراز اطمینان از ایفای نقش و مسئولیت هنرمندان و هنرشناسان متعهد تئاتر در سراسر جهان، خواستار ترسیم قساوتها و جنایتهای سلطه طلبان جهانی و مظلومیت، فقر، رنج و پایداری محرومان و مستضعفان از فلسطین و لبنان و بوسنی هرزگوین تا اطراف و اکناف آفریقا، آسیا و آمریکای لاتین شد و در این راه برای تمامی آنان در بازآفرینی نقش تئاتر و گسترش آنها به عنوان زبان مشترك انسانهای حقیقت‌جو، عدالتخواه و صلح طلب آرزوی موفقیت کرد.

پیام روز جهانی کتاب کودك:

دنیا از آن کسانی است که کتاب می‌خوانند



خانم کاترین پاترسن نویسندهٔ مشهور آمریکایی و نامزد جایزهٔ جهانی هانس کریستین آندرسن است. او که تاکنون چند بار موفق به دریافت جایزهٔ نیوبری و جایزهٔ ملی ادبیات کودکان شده است می گوید:

یکی از قهرمانان من، فردریك داگلاس است. داگلاس در سال ۱۸۱۷ در مری‌لند زاده شد. او از همان بدو تولد یك برده بود. اما بعدها به مبارزه علیه بردگی برخاست، سیاستمداری برجسته شد و به عنوان مشاور آبراهام لینکلن انتخاب شد.

داگلاس در بیوگرافی خود می‌گوید: زمانی که پسربچه‌ای کوچك بود، زن اربابش الفبا را به او آموخت و هنوز آموختن چند کلمهٔ ساده را آغاز نکرده بود که اربابش پی برد چه اتفاقی در حال روی دادن است. مرد به خشم آمده زنش را از تعلیم فردریك جوان بازداشت. داگلاس می‌گوید «باسواد کردن یك برده عملی غیرقانونی و در عین حال خطرناك بود». زیرا که دیگر او به بردگی گردن نخواهد گذاشت، که یکباره سرکش شده و از نظر ارباب خواهد افتاد. برای خود او نیز این یادگیری نه منفعت که صدمهٔ فراوان به همراه خواهد آورد. آگاهی، رضایت و خشنودی کنونی وی را می‌ستاند. داگلاس در ادامه می گوید:

«از آن لحظه که راه رهایی از بردگی را شناختم با علم به دشوار بودن فراگیری بدون معلم، با امید فراوان و عزم ثابت، اما با مشقت بسیار، شروع به آموختن کردم...»

دیگر قهرمان من، فیزیکدان اروپایی الاصل، آلبرت انیشتین است، روزی زنی از او سئوال کرد «چگونه می‌توانم به پسرم که در ریاضیات استعداد فراوان دارد کمك کنم تا ریاضیدانی برجسته شود»؟ انیشتین پاسخ داد: «برای او افسانه‌ها و اسطوره‌های پرارزش گذشته را بخوان و تصورات و تخیلاتش را گسترش بده».

سومین قهرمان من، امیلی دیکنسون شاعرهٔ معروف است. او می‌نویسد: با کدامین کشتی همچون کتاب می‌توان به سرزمین‌های دوردست فکر کرد یا کدامین توسن تیزپا را می‌توان یافت که همپای یك شعر بتازد.

فقیرترین انسانها نیز بی‌رنج و مشقت با آنها سفر می‌کنند.

چه سبك بال می‌راند، ارابه‌ای که روح آدمی را با خود دارد!

برای فردریك داگلاس، خواندن راهی بود که او را از بردگی به آزادی رساند و زمانیکه از بردگی رها شد، برای آزادی همهٔ بردگان به مبارزه برخاست. برای انیشتین، افسانه‌ها وسیله‌ای شدند تا تصورات و تخیلاتش را گسترش دهد و پرسشهایی پیرامون ماهیت این جهان در ذهنش پدید آید. پرسشهایی که پیش از او در ذهن کسی پدید نیامده بود.

اجرای نمایش هزار و یك شب و موسیقی در قزاقستان

گروه هنرمندان ایرانی به مناسبت عیدنوروز در آلماآتا در پایتخت قزاقستان، به اجرای نمایش قصه هزار و یکشب و موسیقی سنتی ایرانی پرداختند.

از این برنامه هنری و موسیقی سنتی که در آکادمی تئاتر قزاقستان برگزار شد، بیش از پانصد نفر از ایران دوستان و ایران‌شناسان آلماآتا دیدن کردند.

به دلیل پیوند فرهنگی و تاریخی مردم کشورهای آسیای میانه با ایران زمین، مردم این منطقه از جمله قزاقستان به فرهنگ ایرانی عشق می‌ورزند و بسیاری از آثار شعرا و دانشمندان ایرانی و فرهنگ و ادب ایران علاقمندان زیادی دارد.

اجرای نمایش هزار و یکشب که الهام گرفته از قصه قدیمی ایرانی هزار و یکشب بود، مورد استقبال حاضرین قرار گرفت و بازی دو تن از خانمهای باحجاب در این برنامه نمایشی، بیش از همه مورد توجه قرار گرفت. این گروه هنری پس از اجرای برنامه‌های دیگری در «آلماآتا» عازم بیشکك پایتخت قرقیزستان می‌شود.

انتخاب کوبایاشی در آکادمی هنرهای زیبای فرانسه

«یوسوجی کوبایاشی» هنرمند ژاپنی به عنوان عضو آکادمی هنرهای زیبای فرانسه انتخاب شد. کوبایاشی جایگزین سالوادور دالی هنرمند اسپانیایی می‌شود که در سال ۱۹۸۹ درگذشت. دالی یکی از بزرگترین نقاشان سبك سوررئالیسم در اسپانیا و فرانسه بود و هم‌زمان با پیکاسو به شهرتی جهانی رسید.

کلینت استوود رییس جشنوارهٔ کن

کلینت استیوود بازیگر و کارگردان آمریکایی که در شصت و پنجمین جشنوارهٔ اسکار برندهٔ دوجایزه شد، ریاست دورهٔ آیندهٔ جشنوارهٔ بین‌المللی سینمایی کن را به عهده خواهد گرفت. جشنوارهٔ کن از هشتم تا نوزدهم ماه مه سال ۱۹۹۴ ـ ۱۸ الی ۲۹ اردیبهشت ۱۳۷۳ ـ در شهرکان فرانسه برگزار خواهد شد.

از سوی دیگر، مارتین اسکورسیزی، کارگردان آمریکایی اعلام کرده تدارکات لازم جهت ساخت فیلم جدید خود که دربارهٔ مافیا است را آغاز کرده و امیدوار است در جشنوارهٔ کن مطرح شود.

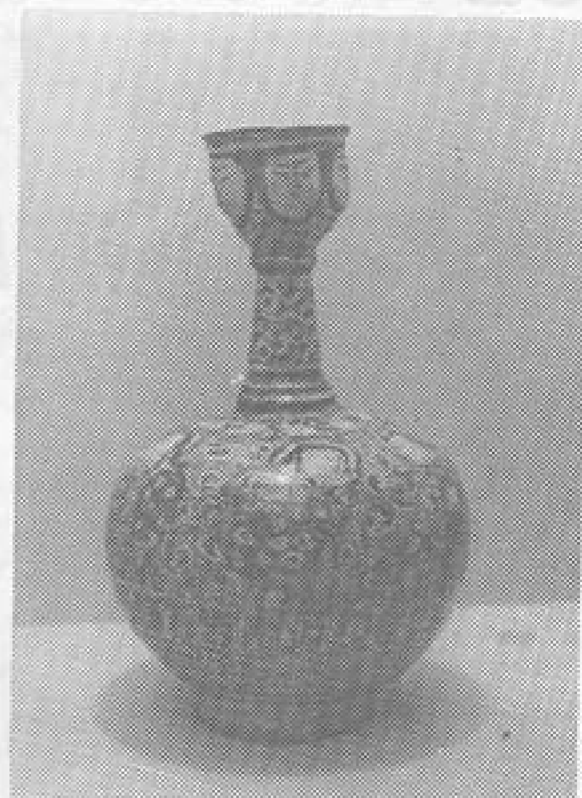
نام این فیلم «کازینو» است و نقش اول آن را «رابرت دیزو» به عهده دارد.

برگزاری چهارمین نمایشگاه سفال معاصر ایران

چهارمین نمایشگاه سفال معاصر ایران با عرضه آثاری از سفالگران ایران اردیبهشت ماه در محل موزه هنرهای معاصر تهران برپا خواهد شد.

این نمایشگاه هنری که از ۲۰ اردیبهشت ماه تا ۲۰ مردادماه سال جاری و با سازماندهی مرکز هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و به صورت مسابقه انجام خواهد شد، به ارزیابی و قضاوت ارزشهای زیبائی شناختی آثار سفالینه معاصر خواهد پرداخت.





روابط عمومی مرکز هنرهای معاصر ضمن اعلام این خبر افزود: از آنجایی که انتخاب موضوع، اندازه آثار و تکنیك در این نمایشگاه آزاد است و سفالینه‌ها بایستی در بردارنده معانی بدیع و تفکری نو باشند لذا علاقمندان به شرکت در این مسابقه که از این پس هر دو سال یکبار برگزار می‌شود می‌بایست آثار خود را که در فواصل سالهای ۷۰ تا ۷۲ ساخته شده است طی روزهای ۱۰ و ۱۱ اردیبهشت ماه به این موزه تحویل دهند.

در پایان این نمایشگاه به ۵ اثر برگزیده توسط هیات داوران هر کدام ۵ سکه بهار آزادی و لوح تقدیر وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی اهداء خواهد شد.

علاقمندان می‌توانند برای دریافت بروشور مقررات و فرم شرکت در نمایشگاه در تهران به دبیرخانه نمایشگاه مستقر در موزه هنرهای معاصر و در شهرستانها به ادارات کل فرهنگ و ارشاد اسلامی مراجعه کنند.

جزئیات برگزاری نخستین جشنواره مطبوعات

نخستین جشنواره مطبوعات از ۱۳ تا ۲۴ اردیبهشت ماه سال جاري در محل تالار وحدت و نمایشگاه بین‌المللی تهران برگزار خواهد شد.

تلاش برای فراگیر کردن مطبوعات در جامعه و حساس کردن تفکر مردم نسبت به مطبوعات، ایجاد نوعی رقابت صحیح و سالم و فراهم کردن زمینه‌های رشد حرفه‌ای مطبوعات، تأکید بر وظایف دولت در قبال مطبوعات و ارزیابی کارنامه فعلی مطبوعات از جمله اهدافی است که از سوی برگزار کنندگان جشنواره مطبوعات عنوان شده است.

همچنین معرفی الگوی برتر مطبوعاتی، برجسته‌سازی و معرفی تلاش عناصر پشت صحنه مطبوعات و ایجاد رابطه صمیمانه در میان خانواده مطبوعات، از دیگر اهداف برپائی نخستین جشنواره مطبوعات است.

به گزارش برگزار کنندگان جشنواره، تاکنون بیش از ۳۰۰۰ مقاله در زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی،هنری، دفاع مقدس، اقتصادی، سیاسی، علمی، طنز، نشریات خارجی، آئین نگارش و نشریات خارجی، کیفیت چاپ، فنی، خبر و گزارش و مصاحبه از سوی بیش از یکهزار تن از دست اندرکاران مطبوعات به دفتر جشنواره ارسال شده است.

همچنین در بخشی دیگر به بهترین تیتر، طراحی صفحه اول، بهترین ارتباط با مخاطبین، بهترین توجه به آیین نگارش و رعایت اصول و قواعد ویرایش و بیشترین عنایت به دفاع مقدس جوایزی اعطا خواهد شد.

بخشی از جشنواره مطبوعات به قدردانی از پیشکسوتان مطبوعاتی و همکاران مطبوعات از جمله معرفی روزنامه فروش، موزع و حروفچین نمونه اختصاص یافته است.

برپائی نمایشگاههای مطبوعات و تاریخچه مطبوعات، عکس، کاریکاتور، نقاشی و همچنین برگزاری مسابقات جدول، روزنامه دیواری و برپائی سمینار مردم، مطبوعات و انتشار ویژه نامه جشنواره با عنوان «کاغذ اخبار» از برنامه‌های جنبی جشنواره مطبوعات است.

۱۱ فیلم از سینمای ایران در جشنوارهٔ بین المللی هنگ کنگ



۱۱ فیلم از سینمای ایران در هجدهمین جشنواره بین المللی فیلم هنگ کنگ به نمایش گذاشته می شود.

فیلم‌های سینمایی ایرانی در بخشی تحت عنوان «چشم انداز سینمای نوین ایران» در این جشنواره به نمایش گذاشته می شود. اسامی فیلمهای ایرانی عبارتند از «هنرپیشه» و «عروسی خوبان» به کارگردانی محسن مخملباف، «هور در آتش» به کارگردانی عزیزاله حمیدنژاد، «نیاز» به کارگردانی علیرضا داودنژاد، «مسافران» و «باشو، غریبه کوچك» به کارگردانی بهرام بیضائی، «دو فیلم با یك بلیت» به کارگردانی داریوش فرهنگ، «هامون» و «سارا» به کارگردانی داریوش مهرجویی، «نارونی» به کارگردانی سعید ابراهیمی‌فر، «کلید» به کارگردانی ابراهیم فروزش و «از کرخه تا راین» به کارگردانی ابراهیم حاتمی کیا.

عرضه طرح‌های لباس ایرانی در پاریس

یکی از طراحان مشهور ایتالیایی جدیدترین طرح‌های لباس خود را با طرح‌های ایرانی در بازار مد پاریس عرضه کرد.

روزنامه ایتالیایی کوریره دلاسرا چاپ ایتالیا طی گزارشی نوشت: «رومئو جیلی» یکی از طراحان مشهور ایتالیایی در جدیدترین نمایش خود از ایران الهام گرفته و تماشاچیان را با ارائه برداشتی غربی از ایران شگفت زده کرد.

لباس‌های طراح ایتالیایی که در پاریس عرضه شده است عمدتا با طرح‌هایی از لباس زنان درباری در شیراز، اصفهان و همچنین طرح‌هایی از تخت جمشید و نظامیان قدیمی ایران تهیه شده است.

کوریره دلاسرا در ادامه گزارش خود با اشاره به زیبایی طرح‌ها و استقبال زیاد تماشاچیان نوشت: طراح مشهور ایتالیایی با استفاده از مخمل‌های شفاف و پارچه‌های طلایی فضای افسونگر شرق را ایجاد کرد.

طرح‌های لباس طراح ایتالیایی قرار است به زودی در نیویورك نیز به نمایش گذاشته شود.

افتتاح نمایشگاه هنرهای سنتی ایران در آتن

نمایشگاهی با عنوان «هنر سنتی ایران» در آتن پایتخت یونان، افتتاح شد.

«آمالیاگرولانو» معاون شهردار آتن در سخنرانی کوتاه خود، در مراسم افتتاح این نمایشگاه، گفت: این یك نمایشگاه مهم و ارتباط دوستانه‌ای بین یونان و ایران است و همان‌گونه که دیده می شود، آثار زیبایی در این نمایشگاه به نمایش گذاشته شده است.

این نمایشگاه توسط مرکز فرهنگی شهرداری آتن با همکاری خانه فرهنگ ایران و انجمن دوستی یونان و ایران برپا شده است.

آثار دستی ایران، نقاشی، فرش، آثار هنری روی فلز و مینیاتور ایرانی به مدت دو هفته در تالار هنری «بوزیانی» در مرکز شهر آتن به نمایش گذاشته خواهد شد.

برگزاری نمایشگاه آثار هنری یك زن ایرانی در یونسکو

به مناسبت روز جهانی زن نمایشگاهی از آثار هنری سه هنرمند زن از جمله یك خانم هنرمند ایرانی در محل ساختمان یونسکو در پاریس برگزار شد.

در این نمایشگاه که به همت اتحادیه کارکنان سازمان تربیتی علمی فرهنگی ملل متحد (یونسکو) و با همکاری بخش علوم اجتماعی این سازمان بر پا شده بود آثاری از هنرمند ایرانی خانم «پوران نصیریان» هنرمند هندی «استر داوید» و هنرمند مجار «آنا استاین» ارائه شده بود

برگزار کنندگان این نمایشگاه آثار ارائه شده را از میان مجموعه‌ای از آثار هنری برای بزرگداشت روز زن بر گزیده بودند.

در محل نمایشگاه چندین لوح کار از آثار خانم پوران نصیریان که عمدتا از تکه دوزی پارچه ساخته شده بودند عرضه شده بود.

در طرح‌های ارائه شده این هنرمند ایرانی که شیوه هنری آن «قطاعی با پارچه» نام دارد با استفاده از تکه‌های رنگین پارچه و نخ‌های رنگارنگ تابلوهای بسیار زیبایی تحت عناوین، زن ترکمن، زن بلوچ، ریشه‌ها، طلوع آفتاب، بیژن و منیژه و کارهای ترکیبی طراحی با چوب و پارچه به نام‌های «به سوی بهاران» طاقچه با ظرف بلور و استکان به چشم می خورد.

سرآمد کارهای خانم نصیریان یك تابلوی قطاعی با پارچه به نام «مولانا» و مزین به اشعاری از مثنوی مولوی است که ترکیبی بدیع و منحصر به فرد از نخ و پارچه به همراه ظرافت‌های بسیار زیبا و چشمگیر در تصویر سازی را جلوه گر می سازد.

خانم پوران نصیریان اهل مشهد و لیسانسیه دانشگاه فردوسی مشهد می‌باشد، وی علاوه بر ساختن انواع تابلوهای تکه دوزی که مضامین آنها را از فرهنگ مردم و سنت‌های جامعه وام می‌گیرد به طراحی و کارهای عروسکی کودکان و طراحی کتاب‌های کودکان اشتغال دارد.

وی طی سال‌های اخیر چندین نمایشگاه از آثار هنری خود بر محور موضوعاتی همچون «پوشش‌های محلی» در مشهد، تهران، اصفهان، و شیراز بر پا کرده و تابلوهای وی در سال‌های ۱۳۶۸ و ۱۳۶۹ در دو نمایشگاه چهلستون اصفهان و باغ عفیف آباد شیراز برنده جایزه شده است.

ارائه آثار هنری این هنرمند ایرانی با همکاری و هماهنگی انجمن همبستگی زنان ایران و نیز تعهدات نمایندگی دائم جمهوری اسلامی ایران در یونسکو میسر شده است.

در این نمایشگاه همچنین آثار «استر داوید» خانم هنرمند هندی به نمایش در آمده بود. مضامین تابلوهای تکه دوزی این هنرمند هندی بر گرفته از نقاشی‌هایی است که گروهی از زنان در نقاط مختلف هند با تصویر کردن روستاهای زادگاه خویش خلق کرده‌اند.

معرفی برندگان جایزهٔ اسکار

فیلم «لیست شیندلر» ساخته «استیون اسپیلبرگ» کارگردان صاحب نام فیلم‌های تخیلی که نامزد ۱۲ جایزه اسکار شده بود، به دریافت هفت جایزه ازجمله جوایز بهترین فیلم و بهترین کارگردانی نایل آمد.

این فیلم که برگرفته از یك ماجرای واقعی و دگرگونی یك کارخانه‌دار آلمانی در جریان جنگ جهانی دوم و نجات ۱۳۰۰ یهودی لهستانی از اردوگاه کار نازی‌هاست، اگرچه سوژه چندان تازه ای ندارد و به صورت یك فیلم بلند و سیاه و سفید تهیه شده، اما هنر کارگردان یهودی آن (اسپیلبرگ) و دیگر همکارانش، آن را به صورت فیلمی جذاب، پرکشش و تأثیرگذار درآورده است.

اسامی کامل برندگان شصت و ششمین دوره جایزه اسکار به شرح زیر است:

بهترین فیلم «لیست شیندلر» محصول کمپانی یونیورسال.

بهترین کارگردان «استیون اسپیلبرگ» برای فیلم لیست شیندلر.



بهترین هنرپیشه اول مرد «تام هانکز» برای فیلم «فیلادلفیا».

بهترین هنرپیشه دوم مرد «تامی لی جونز» برای فیلم «فراری».

بهترین هنرپیشه دوم زن «اناپاکوین» برای فیلم «پیانو».

بهترین فیلم به زبان خارجی، فیلم اسپانیایی «بوی انبه سبز» اثر «بل ایوکو».

بهترین فیلمنامه «جین کمپین» برای فیلم «پیانو».

بهترین فیلمنامه اقتباس شده، برداشت از داستان «استیون زیلیان» برای فیلم «لیست شیندلر».

بهترین فیلمبرداری «یانوزکامینسکی» برای فیلم لیست شیندلر.

بهترین موسیقی متن فیلم «جان ویلیامز» برای فیلم لیست شیندلر.

بهترین آواز به آهنگ «خیابانهای فیلادلفیا» برای فیلم «فیلادلفیا».



بهترین هنرپیشه اول زن «هالی هانتر» برای فیلم «پیانو».

بهترین کارگردانی هنری «آلن استارکی» برای فیلم لیست شیندلر.

بهترین طراح لباس «گابریل بوسکونی» برای فیلم «دوره بی گناهی».

بهترین گریم برای فیلم «خانم دابت فایر».

بهترین جلوه‌های ویژه «دنیس ردن» برای فیلم «جاراسینك پارك».

بهترین صدابرداری «گری سارفر گری ریدنورم» و «جان جاد کیمونر» برای فیلم «جاراسینك پارك».

بهترین تدوین صدا «ریچارد هیمن» برای فیلم «جاراسینگ پارك».

بهترین فیلم مستند گزارشی «من قول می‌دهم بچه‌های مدرسه ابتدائی استانتن» کار «سوزان ریموند» و «آلن ریموند».

بهترین فیلم مستند کوتاه «دفاع از زندگی ما» کار «مارکز اندروی».

بهترین فیلم کوتاه زنده «پیر دانکوارت» برای فیلم «سواره سیاه».

بهترین فیلم نقاشی متحرك کوتاه به «نیك پارك» برای فیلم «شلوار عوضی».

جایزه ویژه تلاشهای انساندوستانه به «پل نیومن».

جایزه ویژه بزرگان سینما به «دبوراکرت».

جایزه ویژه امور فنی فیلم به «گوردون سایر» برای پیشبرد فنی در صنعت فیلم‌سازی، شرکت پاناما ویژن برای ساخت لنزهای جدید و به «مانفرد میجلسون» برای ظهور و چاپ فیلم.

درگذشت بنیان گذار تئاتر پیشروی پوچی

«یوجین یونسکو» نمایشنامه نویس و یکی از بنیانگذاران تئاتر پیشروی پوچی، در سن ۸۱ سالگی در پاریس درگذشت.

وی که در رومانی به دنیا آمده بود در دهه ۱۹۵۰ به عنوان چهره اصلی تئاتر پیشرو در موطن دومش فرانسه ظهور کرد و در طول مدت دو دهه نمایشنامه‌های او که به زبان فرانسوی نوشته می شد، بیش از هر نمایشنامه دیگری در سراسر دنیا به اجرا درآمد.

بدترینهـای سینمای ۹۳

بعداز مراسم پرسروصدای «اسکار» که مهمترین جشنوارهٔ سینمایی آمریکاست، نوبت به اعلام برگزیدگان جشنوارهٔ «تمشك طلایی» می‌رسد. این جشنواره که امسال چهاردهمین دورهٔ خود را پشت سر می‌گذارد، طی مراسمی که در آن هیچکدام از نامزدهای دریافت «بدترین های سال» حضور نداشتند، اسامی برندگان جایزهٔ «تمشك طلایی» را اعلام کرد. طبق روال هرساله، شب قبل از مراسم «اسکار» جشنوارهٔ «تمشك طلایی» در شهر لوس آنجلس و در «هتل روزولت» به مدت ۴۵ دقیقه برگزار شد. مجری این برنامه «بیل کازبی» کمدین معروف بود.

جایزهٔ تمشك طلایی را می‌توان به نوعی «انتقاد شوخ‌طبعانه» نسبت به فیلمهای جنجال‌برانگیز سال گذشته تلقی کرد. بیشتر راه یافتگان این جشنواره که در واقع نامزدهای دریافت «ضدجایزه» هستند، از عوامل حرفه‌ای و با سابقه بوده و انتظاراتی را در نظر منتقدین قبل از نمایش فیلم ایجاد کرده بودند.

مهمترین اصل ورود یك فیلم به جدول بدترین‌ها، استفادهٔ غیرمنطقی از کلیشه‌های رایج و آزموده شده توسط تهیه‌کنندگان فیلم، بازی یکنواخت بازیگران وعدم نوآوری در کارگردانی فیلم است. گزینشهای بجای داوران این جشنواره در چند سال اخیر که از طرف ۳۳۵ نفر داور که از سی ایالت آمریکا و از هفت ملیت تشکیل شده‌اند، باعث شده است، تشریات جدی سینمایی گوشه‌چشمی به نظرات هیأت داوران جشنوارهٔ «تمشك طلایی» داشته باشند.

برگزیدگان جشنواره

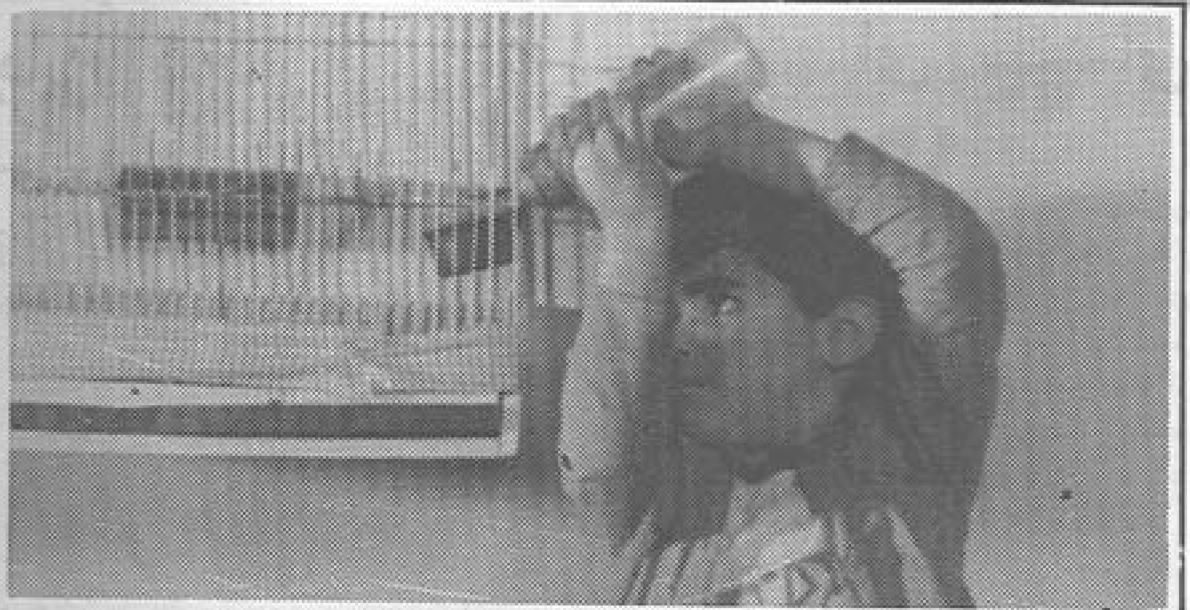
از میان فیلمهای «مدرك عینی»، «صخره نورد»، «پیشنهاد بیشرمانه»، «آخرین قهرمان اکشن» و «تکه‌تکه» که نامزد بدترین فیلم سال گذشته بودند، فیلم «پیشنهاد بیشرمانه» ساختهٔ «آدرین لین» بدترین فیلم سال ۹۳ و برندهٔ «تمشك طلایی» شد. بدترین بازیگر مرد «برت رینولز» برای ایفای نقش در فیلم «پلیس و نصفی» انتخاب شد. دیگر نامزدها عبارت بودند از «رابرت ردفورد»، «آرنولد سوارتزنگر»، «ویلیام دفو» و «ویلیام بالدوین».

«دمی مور»، «مدونا»، «جنت جکسون»، «ملانی گریفیث» و «شارون استون» نامزدهای دریافت جایزهٔ بدترین بازیگر زن بودند که «مدونا» برای بازی در فیلم «مدرك عینی» بدترین بازیگر زن سال شد.

دیگر برندگان «تمشك طلایی» عبارتند از «وودی هارلسون» بدترین بازیگر مکمل مرد برای فیلم «پیشنهاد بیشرمانه»، «فی‌داناوی» بدترین بازیگر مکمل زن برای کارمند موقت، «جنت جکسون» بدترین بازیگر تازه‌کار برای فیلم «عدالت شاعرانه».

«جنیجر جامرزلینج» بدترین کارگردان برای فیلم «مشت بازی هلنا»، «بدترین فیلمنامه نویس «امی هولدن جونز» برای فیلم «پیشنهاد بیشرمانه» و بدترین ترانه برای فیلم «خانواده آدامز (قسمت دوم)».

در دیگر رشته‌ها از طرف هیأت داوران موردی اعلام نشد. «جان ویلسون» مدیر جشنواره «تمشك طلایی» بعداز اعلام نتایج، به سازندگان فیلم «پیشنهاد بیشرمانه» برای ربودن چندین جایزهٔ اصلی این جشنواره تبریك گفت.



«کلید» بهترین فیلم فستیوال بالفورد

فیلم «کلید» به عنوان بهترین فیلم در فستیوال فیلم بالفورد فرانسه انتخاب شد.

به گزارش واحد ارتباطات معاونت بین‌الملل وزارت ارشاد اسلامی فیلم کلید به کارگردانی ابراهیم فروزش محصول کشورمان از سوی فستیوال بالفورد فرانسه به عنوان بهترین فیلم شناخته شد و مبلغ ۱۰ هزار فرانك نیز به عنوان جایزه به کارگردان فیلم اهدا شد. فیلم کلید سال گذشته نیز در فستیوال فیلم فرانسه هفت جایزه مهم دریافت کرده بود.

نمایش آثار «ادگاردگا» در نیویورک

تعدادی از تابلوهای «ادگاردگا» نقاش بلندآوازهٔ فرانسوی که پایه‌گذار مکتب امپرسیونیسم در نقاشی است در نیویورك به نمایش گذاشته شده است.

به گزارش تلویزیون «دبی» در موزهٔ «متروپولیتن» نیویورك نمایشگاهی از آثار «دگا» برگزار شده که نشانگر بخش جدیدی از خلاقیت و ابداع هنری اوست.

تابلوهای «دگا» در این نمایشگاه که نشان دهندهٔ سواحل، روستاها و کشتزارهاست نخستین تجربه‌های امپرسیونیستی اوست. این نخستین نمایشگاهی است که به تابلوهای «طبیعت بی‌جان» این هنرمند اختصاص یافته است. نمایشگاه پیشین این گونه تابلوها یك قرن پیش توسط خود نقاش ترتیب یافته بود. این تابلوها گرچه مربوط به طبیعت است اما از حال و هوای انسانی تهی نیست. مدیر موزهٔ متروپولیتن براهمیت این تابلوها تأکید کرد زیرا استعداد کشف نشدهٔ «دگا» را نشان می‌دهد که با جرأت و احساسی شگفت‌انگیز جنبه‌هایی از طبیعت را روی تابلو می‌آورد. وی اضافه می کند این مجموعه از مهمترین آثار تجریدی هنرمند فرانسوی است. دگا این تابلوها را تا شصت سالگی به کسی نشان نداده بود. ریچارد کنیدال تاریخنگار هنری دلیل این کار را در عزیز بودن این تابلوها برای دگا می‌داند. وی می گوید: این تابلوها

در وهلهٔ نخست تماشاگر را به خود جلب نمی کنند اما همین که شخص در تابلوها دقیق شود، بسیاری از اجزای پنهان آنها برایش آشکار می شود. به عنوان مثال تابلو «تپه‌های بلند» تندیسی است که با تفحص دقیق، تابلو به شکلی انسانی بدل می شود. این ویژگی در بسیاری از تابلوهای دگا دیده می شود. هر تابلو در ژرفای خود نقش‌های پنهانی دارد که فقط با چشم آموزش دیدهٔ هنری قابل کشف است.

۱۰ نفر از بچه‌های ایرانی از نمایشگاه نقاشی و سفال لهستان دیپلم افتخار گرفتند

در هفتمین دورهٔ مسابقه و نمایشگاه بین‌المللی نقاشی و هنر کودکان و نوجوانان تورن در سال ۱۹۹۳ که هرساله در استان پروسك لهستان برگزار می شود، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان با ارسال ۷۳ اثر هنری ـ نقاشی و سفال ـ شرکت کرد. از بین این آثار ۱۰ اثر جهت نمایش مناسب تشخیص داده شد و به آنها دیپلم افتخار تعلق گرفت.

هدف اصلی این مسابقه ارتقاء سطح هنر گرافیك به عنوان شاخهٔ مهمی از هنر بین کودکان و نوجوانان است. جمعاً ۲۱۲۷۹ اثر هنری از ۶۵ کشور جهان به مسابقه و نمایشگاه مزبور ارسال شده بود که از بین آنها ۶۱۳ اثر از ۵۴ کشور جهت نمایش مناسب تشخیص داده شد.

اسامی برندگان کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان به شرح زیر است:

۱ـ فایزه یزدی دیپلم افتخار، ۲ـ مهدی قربانی دیپلم افتخار، ۳ـ سیده صدرا فهاری دیپلم افتخار، ۴ـ رمضان مرادی دیپلم افتخار، ۵ـ آرزو میرزایی دیپلم افتخار، ۶ـ مژده یوسف گرجی دیپلم افتخار، ۷ـ بیان نصرت‌پور دیپلم افتخار، ۸ـ هانیه گل‌افشان دیپلم افتخار، ۹ـ امین فتاح دیپلم افتخار، ۱۰ـ مریم میرکاظمی دیپلم افتخار.

۳۲۰۰ روپیه برای خرید اثر هنرمند جوان ایرانی

به دنبال شرکت فعالانه و موفقیت‌آمیز هنرمندان عضو انجمن هنرهای تجسمی ایران درتری‌ینال بین‌المللی هنر هند که توسط آکادمی لالیت کالا از ۲۸ بهمن تا ۲۴ اسفند ماه سال قبل در دهلی نو برگزار شد: آثار آقای طاهر شیخ‌الحکمائی مجسمه‌ساز جوان ایرانی مورد توجه کارشناسان بین‌المللی قرار گرفت.

به گزارش روابط عمومی انجمن هنرهای تجسمی آکادمی لالیت کالا مسوول برگزاری سه سالانه «تری‌ینال» بین‌المللی هنر هند که از اعتبار جهانی برخوردار است پیشنهاد خرید یکی از آثار آقای شیخ‌الحکمائی با مبلغ ۳۲/۰۰۰ روپیه را مطرح کرده است.

این اثر که ترکیب حجمی ظریفی از تصویر یك «گاو» می باشد در قطع ۱۰×۳۳×۵۰ سانتی‌متر و از جنس برنز است که در سال ۱۳۷۰ توسط هنرمند مذکور طراحی و اجرا شده است.

گفته می‌شود: درخواست آکادمی لالیت کالای هند در معاونت امور هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در حال بررسی است.

در بهمن ماه سال قبل چهارتن از هنرمندان ایرانی به نام‌های: پرویز کلانتری و حسین خسروجردی (در بخش نقاشی) ابوالفضل عالی (در بخش گرافیك) و طاهر شیخ‌الحکمائی (در بخش مجسمه سازی) با ۲۳ اثر هنری ازسوی انجمن هنرهای تجسمی ایران در سه‌سالانه لالیت کالا آکادمی شرکت کردند. این آثار در گالری مدرن آرت دهلی نو به نمایش گذاشته شد که از سویٔ محافل هنری و دانشگاهی هند مورد توجه قرار گرفت.

آثار هنرمندان ایرانی شرکت کننده در سه سالانه بین‌المللی هنرهند در کاتالوگ مخصوص این آکادمی همراه با مشخصات دقیق آثار به چاپ رسیده و اخیرا در سطح گسترده‌ای در محافل معتبر هنری آسیائی و بین‌المللی منتشر شده است.

انتشار شعرهای یانیس ریتسوس در لندن

انتشارات «الساقی» در لندن و انتشارات سازمان یونسکو، کتاب «شعرهایی برای آزادی و زندگی» از یانیس ریتسوس شاعر بزرگ یونانی منتشر کرده است.

این کتاب را «فاروق فرید» به عربی ترجمه کرده است که گوشه‌هایی از زندگی شاعر و ترجمه‌ای از شعرهای مختلف او را در بر می گیرد.

از سوی دیگر، رمان علمی جدیدی از دکتر «قاسم قاسم» در بیروت منتشر شده است که موضوع آن دربارهٔ مشکلات و خطرهای محیط زیست است.

۵ غزل تازه از نصرالله مردانی

طلوعی همیشه

من آخرین ستارهٔ خونین خاکی‌ام
در خون ببین طلیعهٔ فردای پاکی‌ام
تابیده بر کتیبهٔ دریای باستان
تاریخ روشنایی آغازِ خاکی‌ام
در آسمان عشق طلوعی همیشه داشت
بر ظلمت زمینی شب تابناکی‌ام
می‌رویم از بسیط زمین با دمِ زمان
تا پیر آفتاب خورد خونِ تاکی‌ام
دیگر مگو حکایت شیرین کوهکن
جایی که کوه، خنده زد از سینه چاکی‌ام
دیدم من از بدایت بودن که دیدنی است
معراج جان ز قالب جسم مغاکی‌ام
آوازهای آبی مرغان موج بود
در ساحل حیات، سرود هلاکی‌ام

قانون عشق

این سیلِ لحظه‌ها که ز جا می‌برد مرا
از هرچه هست و نیست جدا می‌برد مرا
رودی که از ازل به ابد می‌کشد زمان
دانی که از کجا به کجا می‌برد مرا؟
با رقص صوفیانه، بر امواج جذبه‌ها
تا بحر بیکرانهٔ «لا» می‌برد مرا
هر جا نواخت چنگ محبّت، نوای دل
آهنگ نینوا ز نوا می‌برد مرا
تنهاترین پرندهٔ عاشق دل من است
آنجا که هست مهر و وفا می‌برد مرا
قانون عشق و شور تماشایی جنون
تا چشمهٔ زلال شفا می‌برد مرا
بر دوش آفتابم و دست بلند عشق
دستی که در هوای خدا می‌برد مرا
در خلوتی که بال ملائک نمی‌رسد
با پای اشک، دست دعا می‌برد مرا
گلبانگ آسمانی آن روح سرمدی
تا قله‌های قاف بقا می‌برد مرا
ای دوزخ زمین که ز ما گُر گرفته‌ای
می‌آید آنکه از من و ما می‌برد مرا

نقش باغچه

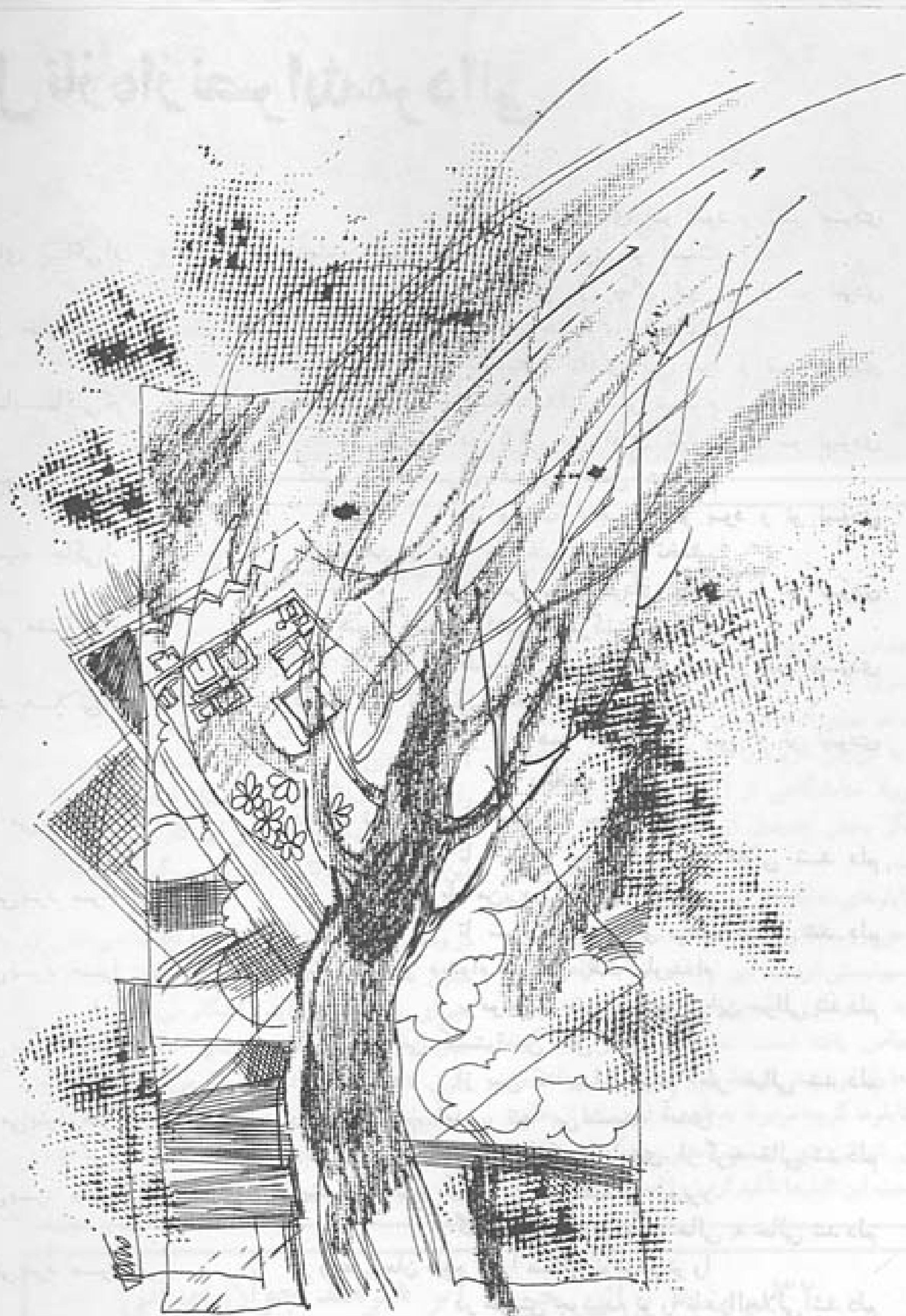
دیشب شب رؤیای تو بود و تو نبودی
با من یله، یلدای تو بود و تو نبودی
دل زیر لب آهسته تمنای تو می‌کرد
بر لب همه نجوای تو بود و تو نبودی
دیشب که شب از آینهٔ ماه گل انداخت
گل سایهٔ سیمای تو بود و تو نبودی
در باغ نظر مردم بینایی چشمم
مشتاق تماشای تو بود و تو نبودی
دیشب نفس باغچه در سایهٔ مهتاب
خوشبو ز غزلهای تو بود و تو نبودی
با من همه جا همسفر و همسر و همسیر
اندیشهٔ پویای تو بود و تو نبودی
دیشب چمن خواب من از بوی تو آشفت
خرّم گل من جای تو بود و تو نبودی
بالنده‌تر از بال بلندای خیالم
کوتاهی بالای تو بود و تو نبودی
دیشب ز لب چشمه صدای تو شنیدم
در گوش من آوای تو بود و تو نبودی
گفتی که غزال غزل زخمی عشقم
دل وسعت صحرای تو بود و تو نبودی
دیشب من و یاد تو غریبانه نخفتیم
در سر همه سودای تو بود و تو نبودی
بر موج جنون کشتی سرگشتهٔ جانم
طوفانی دریای تو بود و تو نبودی
دیشب لبم از سوز سخنهای تو می‌سوخت
در من همه غوغای تو بود و تو نبودی

رقص جان

دیشب نمی‌دانم چرا حالی به حالی شد دلم
تا آسمان چشم تو رفتم هلالی شد دلم
ای خوب همفریاد من، در سادگی صیّاد من
تا سبزه‌زار روی تو دیدم، غزالی شد دلم
دیشب ز ابر دیده‌ام دل در رهت باریده‌ام
بر موجی از خون دیده‌ام کز این حوالی شد دلم
با من بگو من کیستم؟ من اهل اینجا نیستم
از بس که بیدل زیستم آخر خیالی شد دلم
رفتی ز دستم، آمدی، تنها می‌نشستم، آمدی
در خود شکستم، آمدی، از گریه خالی شد دلم
دیشب به باغ آرزو با من نشستی روبرو
گفتی سخن از دل بگو، حالی به حالی شد دلم
در رقص جان دیدم تو را مستانه نوشیدم تو را
در خویش جوشیدم تو را تا ذوالجلالی شد دلم

دلی غریب

دلی به پای دلت عاشقانه می‌خواهم
دلی که از تو بماند جدا نمی‌خواهم
دلی که رفت و نیامد ز پرتگاه جنون
دلی که عشق تو گردش فسانه می‌خواهم
دلی که جام جم از عاشقان طلب می‌کرد
دلی به وسعت این بیکرانه می‌خواهم
دلی که بسته به پای تو تا همیشه دخیل
دلی که درِ دل تو کرده خانه می‌خواهم
دلی که بادهٔ خون از خم بلا نوشد
دلی که بگذرد از این زمانه می‌خواهم
دلی که چون دل تو بوی سوختن دارد
دلی شکسته ز غمگین ترانه می‌خواهم
دلی که بی‌تو ملول است در تمامی حال
دلی که گریه کند بی‌بهانه می‌خواهم
دلی غریب و دلی عاشق و دلی تنها
دلی برای غمت جاودانه می‌خواهم





شهاب الاخبار قاضی قضاعی

به گفتار پیغمبرت راه جوی
دل از تیرگی‌ها بدین آب شوی
«فردوسی»

شهاب الاخبار کتابی است مشتمل برکلماتِ قصار پیامبر اکرم(ص)، که توسّط قاضی ابوعبدالله محمّد بن سلامه بن جعفر بن علیّ بن حکمونِ مغربی قُضاعی محدّثِ معروف (متوفی به سال ۴۵۴ هـ.ق) تألیف شده و درمیانِ خاصّه و عامّه بسیار مشهور است.

قُضاعی [به ضمّ قاف] نسبت است به قُضاعه، که قبیله‌ای است از حِمْیَر، و قبایل بسیاری به آن منسوبند. قاضی قُضاعی، مؤلّف کتاب شهاب الاخبار در علوم مختلفی ماهر بوده و به امر قضا و داوری درمصر اشتغال داشته است. او با شیخ الطائفه ابوجعفر محمّد بن حسن طوسی و اقرانِ وی معاصر بوده، و مذهب او نیز شیعه یا شافعی می‌باشد.

قاضی قُضاعی درآغاز کتابِ خود، چگونگی و روش تألیف **شهاب‌الاخبار** را چنین شرح می‌دهد:

«دراین کتاب هزار کلمه از وصایا و مواعظ و حِکَم و امثال که از زبانِ دُرفشان آن حضرت جاری شده جمع کردم، کلماتی است که من خود از مشایخم شنیده‌ام و چون أماراتِ صحّت ورود همهٔ آن‌ها از وجوه الفاظ ظاهر است حاجت به ذکر إسناد ندیدم. برای قُرْبِ مأخذ و سهولت تناول روی تقارب ألفاظ و تناسب معانی مُبَوَّب داشتم تا هرکه هرچه خواهد به آسانی یابد و بی‌رنج تصفّح و زحمت تفحّص به مقصد رسد و به محل نقلِ خبر ره برد. بعد دویست کلمهٔ دیگر نیز به آن افزودم تا مجموع شامل یك هزار و دویست کلمه باشد، آن‌گاه ادعیه‌ای که از آن حضرت مأثور است به خاتمهٔ کلمات آوردم و آن را با این ترتیب به انجام رساندم. کتابی نیز مستقلاً در اسانیدِ همهٔ آن‌ها نوشتم تا هرکس که خواهد از إسناد این روایات باخبر شود به آن رجوع کند».

از جملهٔ دانشمندانی که به شرحِ این اثر پرداخته‌اند، می‌توان این‌ها را نام برد:

سیّد ضیاءالدّین فضل‌الله حسنی راوندی (ضوءالشّهاب فی شرح‌الشّهاب)، أفضل‌الدین حسن بن علیّ بن احمد ماهابادی (شرح شهاب)، برهان‌الدین ابوالحارث محمّد ابن ابی‌الخیر حمدانی (شرح شهاب)، قطب‌الدّین سعید بن هبة‌الله راوندی (ضیاءالشّهاب فی شرح‌الشّهاب)، شیخ ابوالفتوح حسین بن علیّ رازی (روح‌الاحباب و روح‌الالباب فی شرح الشهاب)، شیخ نجم‌الدین غیطی محمّد بن احمد اسکندری (کشف‌الحجاب عن احادیث‌الشّهاب / ضوءالشّهاب)، ابوالمظفّر محمّد بن اسعد معروف به ابن‌الحکیم‌الحنفی، شیخ عبدالرّحیم مناوی (رفع‌النقاب عن کتابِ‌الشهاب / یا: امعان‌الطلّاب بشرح ترتیب الشّهاب)؛ و شروحِ دیگر.

شهاب‌الاخبار به زبان پارسی هم ترجمه و شرح شده است. یکی از این شروح که نسبهٔ مفصّل هم است، به توسّط محقق گرامی، آقای محمّد شیروانی تصحیح و انتشار یافته است. استاد محمّدتقی دانش‌پژوه هم ترجمه و شرح فارسی دیگری از این اثر را تصحیح و انتشار داده‌اند. مرحومِ استاد سیّدجلال‌الدین حسینیِ اُرْمَوی (محدّث) نیز ترجمه و شرحی دیگر (تحریر یافته در ۶۹۰هـ.ق) از این اثر را تصحیح نموده، که به ضمیمه مقدّمه و تعلیقات مفید طبع شده است. نام مترجم و شارح این برگردان فارسی معلوم نیست، چون آغاز و انجام ناقص است. در نگارشِ توضیحات این مقدّمه و انتخاب بخش‌هایی از شهاب‌الاخبار از کتابِ اخیر استفاده کرده‌ایم.

□ سخاوت کردن سود است.

هرکه گیرد معاملت آسان
سود بیند از آن بسی نه زیان

یعنی هرکه سخی بود در دنیا و آخرت سود کند؛ در دنیا مردمان مَدْحش گویند، و در آخرت از خدای تعالی ثواب یابد، و خدای تعالی سخی را دوست دارد اگر خود همهٔ دانهٔ خرما به کسی دهد.

□ دوستی کردن با مردم نیمهٔ عقل است.

با خلایق محبّت و یاری
هست نیمی ز عقل و هشیاری

یعنی آدمی باید با هر کس چنان بسازد به لطف و خُلق و گشاده رویی که همه کس وی را دوست دارد. این نشان است بدان که وی عقلی تمام دارد.

□ اندك عیالی یکی از دو توانگری بود.

کم عِیال فقیر را احوال
به بود از توانگری با مال

یعنی هرکه را عِیال اندك باشد توانگر بود اگرچه مالش بسیار نبود گویی که توانگر است که حاجتش به خلق نه چنان بود آن را که عیالش بسیار بود، چه هرچه به دستش آید در روز نفقه کند و محتاج آن دیگر گردد.

□ روزه سپر است

روزه تیرِ عذاب را سپر است
شادمان روزه دار از این خبر است

یعنی هرکه روزه دارد خدای تعالی روزهٔ قیامت روزهٔ وی را سپری گرداند میانِ وی و آتش دوزخ تا گرمای آتش بروی کار نکند و تقدیرش آن است که روزه سپری است میانِ روزه‌دار و معصیت؛ زیرا که هرکه روزه‌دار معصیت کم کند؛ و بزرگان گفته اند که: هرکه شکم را گرسنه دارد از پیِ هوا و معصیت نرود.

□ مدارا کردن سرِ حکمت است

یعنی بزرگ‌ترین حکمتی آن است که در کارها مدارا کند و ساکن بود و مدارا در کار دارد.

□ توبه کار همچون آن کسی بود که هیچ گناه نکرده باشد

یعنی هرکه از روی اخلاص و دلِ پاك از گناه باز آید و توبه کند و شرطِ توبه بجای آورد خدای تعالی وی را بیامرزد روز قیامت، و با عابدان و زاهدان و معصومان حشر کند، و گناهان از دلِ وی ببرد، و هیچ چیز با روی وی نیاورد، و هرکه گناه کند و توبه نکند هیچ ساعت از گناه خالی نباشد، و مستحقّ عقاب می شود؛ زیرا که توبه واجب است.

□ مؤمنان سهل و نرم و آسان باشند

و مصطفی علیه‌السّلام گوید که: سرشت و سیرتِ مؤمن آن است که در دین قوی بود و اگرچه تنگدل بود با مردم نیکو خوی و تازه روی بود، و ایمانش با یقین بود و بر علم حریص بود، و بر دوستان مشفق بود، و اگرچه توانگر و دست فراخ بود میانه زید و به دانش کار کند، و به چیز مردم طمع ندارد، و کسب حلال کند، و نیکویی بسیار کند، ودر راه مذهب و حقّ با نشاط و خرّمی بود، و به آنچش که نبود دعوی بزرگی و لاف نزند، وبا مردم بیامیزد و مناظره کند تا دانا شود، و بُخل وی را از خیر کردن باز ندارد، و اگر کسی بر وی ظلم کند یا ظالمش رنجاند صبر کند تا خدای تعالی خود مکافات کند.

□ روزه داشتن در زمستان غنیمتی آسان و باراحت بود.

□ قاضیان سه اند دو قاضی به دوزخ شوند و یك قاضی به بهشت شود؛ آن دو قاضی که به دوزخ شوند یکی آن بُود که به احکامِ قضا جاهل بود، و دیگر آن که در قضا عالم بود و حکم امّا حیف و میل کند و رشوت ستاند، و آن که به بهشت شود آن بود که به قضا عالِم بود و حکم به حقّ کند.

□ دو حریصند که هرگز سیر نشوند: جویندهٔ علم و جویندهٔ مال.

□ سه چیز هلاك کننده است، و... ان سه چیز که هلاك کننده است: اوّل بخیلی که نفسِ آن را فرمان برد، دوم پیروی نفس کردن، سیم خودبینی و از خود راضی بودن.

□ دو نعمت است که مردم بیشتر بدان هر دو فریفته و مغرور شوند و آن تندرستی است و فراغ؛ و بیشتر مردم چون این بیابند آخرت را بگذارند و بطالت بردست گیرند و به لهو و طرب و نشاط مشغول شوند و آن بدبخت نداند که حجّت خدای تعالی بروی عظیم است و عقابش سخت‌تر بود.

□ از نیك بختی مرد آن است که خویش نیکو بود؛ زیرا که نیك خویی خصلتِ مؤمنان است و علامتِ نیك بختان است، وبدخویی نشانِ منافقان است و دوزخیان، و نیك خوی خود را و دیگران را به راحت دارد، و بدخوی خویشتن را و دیگران را رنجور دارد.

□ هرکه فروتنی کند خاصه از بهرِ خدا حقّ سبحانه و تعالی اورا بلند گرداند. و هر که تکبّر کند فرو نَهَدش خدا. و مصطفی علیه السّلام گوید که: هیچ آدمی نیست الاّ که برسرش دو سلسله بود یکی تا به آسمانِ هفتمین و یکی تا به زمینِ هفتم، چون تواضع و فروتنی کند خدای تعالی به آسمان برکشدش یعنی دوستیش در دلِ مردم افکند و جاه و قدر و منزلتِ او پیدا کند تا به چشمِ مردم بزرگ گردد.

□ هرکه میانه زِیَدْ روزیش دهد خدای تعالی.

□ هرکه را یقین بود به عوض سخاوت کند و خیر به جا آورد، یعنی هرکس که بداند که خدای تعالی رنجِ مؤمنان ضایع نکند در خیر کردن تقصیر نکند.

□ هرکه با امّتِ من مدارا کند خدای تعالی با او مدارا کند.

□ هر که برکَنَد جامهٔ شرم، غیبتِ وی حرام نباشد؛ یعنی که شرم ندارد که گناه و معصیّت کند شاید که او را غیبت کنند و جز از این نشاید که بنده سخن دیگری بد.

□ هرکه بگذارد جماعت را، و خوار دارد امارت را چون به قیامت شود به نزدیكِ خدای تعالی هیچ روییش نبود یعنی خوار و بی مقدار باشد.

□ هرکه دو زبان بُوَد در دنیا، خدای تعالی اورا به قیامت دو زبان دهد از آتشِ دوزخ.

یعنی هرکه نفاق برد چون اهلِ حقّ را بیند چنان نماید که از ایشان است و آنگه که در میانِ مردم بُود دورویی کند خدای تعالی در دوزخ او را دو چندان عقاب کند که دیگران را.

□ هر که در نامهٔ برادرش نگرد بی‌دستوریِ وی، چنان بُوَد که در آتشِ دوزخ نگرد. و نشاید که کس بر احوالِ پوشیدهٔ مردم تجسّس کند.

□ هرکه ایمان دارد به خدای تعالی و به روز قیامت باید که چون سخن گوید در حقِّ کسان؛ به خیر گوید، یا باید که خاموش باشد.

□ هر که بردارد از برادرِ مؤمن، اندوهی از اندوه‌های دنیا، خدای تعالی بردارد از او اندوهی که از اندوه‌های آخرت در روز قیامت.

□ هرکه در گزاردنِ حاجتِ برادر مؤمن بود خدای تعالی در گزاردنِ حاجتِ وی بود.

□ هرکه کردارِ خویش مردم را بشنواند خدای تعالی حالِ وی و سرِّش مردم را بشنواند، و وی را حقیر و خوار گرداند.

یعنی هرکه طاعت و عبادت کند و با مردم گفتن گیرد و مقصودش آن بُوَد که مردم وی را مدح و ثنا گوید و با وی خیر بیشتر کنند تا وی را پیشِ ایشان حرمت بیشتر باشد خدای تعالی به قیامت وی را برسرِ ملا رسوا گرداند و وی خجل و شرمسار و خاکسار و ذلیل گردد و از گزاردنِ آن عبادت الا آتش دوزخ نیابد.

□ هرکه با وی نیکی کنند ووی بر جزایِ آن قادر نباشد باید که شکرش کند و نیکویش گوید که هرکه چنین کند جزایش کرده باشد، و هرکه پنهان کند و جزا و شکرش نکرده باشد همچنان باشد که کفرانِ نعمت کرده باشد.

□ عجب می‌دارم از شخصی که غافل شده است از مرگ و مرگ بدو می‌آید و ازو غافل نیست یعنی دم به دم گوش آن است که مرگ وی را

دریابد و از غفلتش بیدار گرداند و آنگه سودی ندارد.

□ بزرگ خیانتی باشد که برادری را سخنی گویی و او ترا راستگوی دارد و تو وی را دروغ گویی؛ یعنی سخت خیانتی بود آنکه تو با برادری سخنی دروغ گویی و او ترا راستگوی پندارد.

□ خنک آن بنده را که متکبر نبود و نفسِ خود را ذلیل داند و خوی خوش دارد.

□ و باش قانع تا شاکرترین مردمان باشی.

□ همسایگی نیکو کن با همسایه تا فعلِ مسلمانان کرده باشی.

□ برادرت را یاری کن اگر ظالم بُوَد اگر مظلوم. گفتند: چگونه یاری کنیم ظالم را؟ گفت که: او را از ظلم کردن بازدارید تا ظلم نکند.

□ شفقت برید بردوستانِ خدای که برزمینند تا خدایِ آسمان برتو رحمت کند.

□ حَق گو، اگر چه تلخ باشد.

□ و با مردمان خوی خوش دار و صحبت نیکو کن.

□ فرزندانِ خود را گرامی کنید، و ادب‌های ایشان نیکو بیاموزید.

□ بترسید از بخیلی و بُخل مفرمایید و مکنید، و اگر نفستان فرماید مخالفت کنید که بخیلی به هلاك برد آنان که از پیش بودند چون قارون و مانند او.

□ پاشید خاك در رویِ مداحان، زیرا که مدّاحان بیشتر دروغ گویند.

□ مشورت کنید با خداوندانِ عقل تا راهِ راست یابید، و مخالفتِ ایشان مکنید که پشیمان باشید به دنیا و آخرت.

□ رسول علیه السّلام پند می‌دهد و موعظت می‌کند و می‌فرماید که: پنج چیز به غنیمت دارید پیش از پنج چیز:

اوّل ـ برنایی (=جوانی) به غنیمت دارید پیش از پیری.

دویم ـ تندرستی پیش از بیماری.

سیم ـ توانگری به غنیمت دارید پیش از درویشی.

چهارم ـ فراغت به غنیمت دارید پیش از آن که مشغول شوید.

پنجم ـ زندگانی به غنیمت دارید پیش از آن که مرگ شما را دریابد.

یعنی این پنج گانه به جای آرید و به طاعت‌ها شتابید.

□ قران می‌خوان چندان که ترا از معصیت‌ها بازدارد، و چون قرآن خوانی و از معصیت بازنایستی همچنان باشد که ناخوانده باشی.

□ و عبادتی نیست بزرگوارتر از تفکّر و اندیشه کردن در صنعِ الهی و ایمان را تازه کردن.

□ رحمت نکند خدا بران بنده که او را برمسلمانان شفقت نباشد.

□ بریکدیگر حسد مبرید، و یکدیگر را مهجور مکنید، و کینه یکدیگر مدارید، و با یکدیگر خیانت مکنید، و همه برادرِ یکدیگر باشید به معنیِ دوستی و همنشینی.

□ در هر شریعتی، خویی بود که باید بر آن خوی بود، و خویِ شریعتِ ما شرم داشتن است از خدا و خلقان.

□ خدای تعالی دوست دارد کارهای بزرگ، و دوست ندارد کارهایِ خسیس، یعنی که ثواب دهد آن مسلمانی را که بلند همت باشد و ذم کند بنده ای را که دون همت بود.

مأخذ:

شرح فارسی شهاب الاخبار (کلمات قصار پیغمبر خاتم)، تألیف قاضی قضاعی، مقدّمه و تصحیح و تعلیق سیدّجلال‌الدین حُسینی اُرموی (محدّث)، انتشارات علمی و فرهنگی، چ ۲، ۱۳۶۱، لا+ ۴۱۱ ص.

دل رمیده

خزان به عاشقِ هجران کشیده می‌ماند
گلِ فسرده به عشقِ رمیده می‌ماند
گلِ نچیدهٔ آن رویِ نازپرور بین
که از صفا به گلِ صبح چیده می‌ماند
دلِ تهی ز تأثر درونِ سینهٔ ما
به آشیانهٔ مرغِ پریده می‌ماند
از آن به پیرِ جفا دیده مانم از غم یار
که او به کودکِ عاشق ندیده می‌ماند
بریدنِ من از احباب اختیاری نیست
دلِ رمیده به شاخِ بریده می‌ماند
ز بس که ماهِ مرا پاسِ حسنِ خویشتن است
به رندِ تازه به دولت رسیده می‌ماند

از: امیری فیروز کوهی

سازِ عرفانیِ ذوالفنون

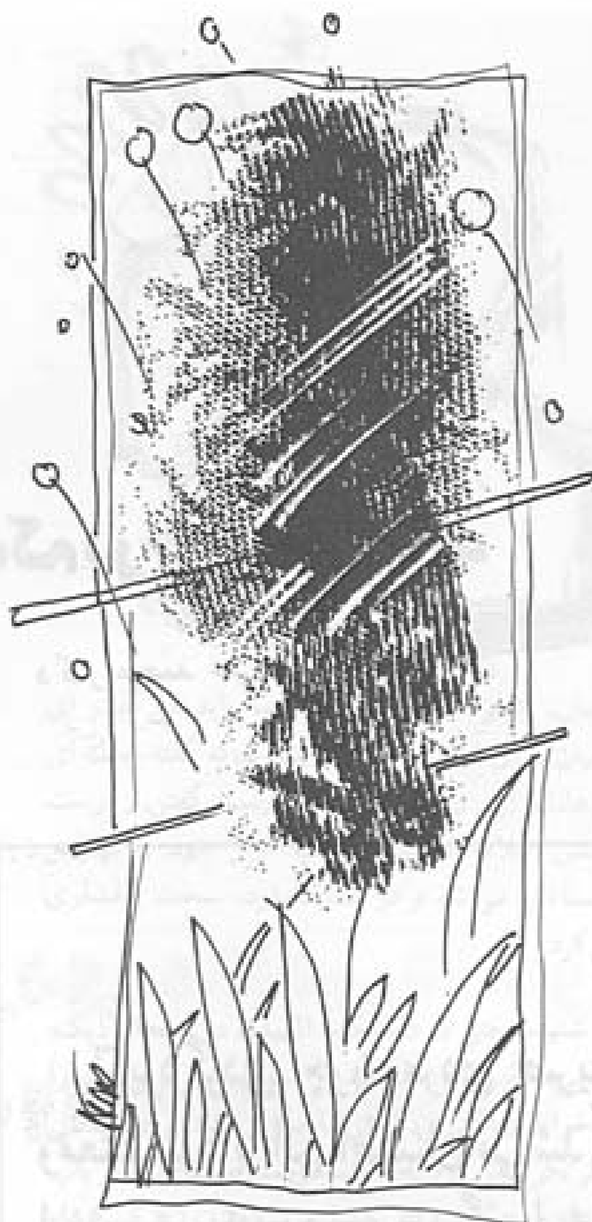
دکتر امیرحسن یزدگردی

زنغمه تا خُدا یك «گوشه»، «راه» است
بر این حرفِ بلندم «نی» گواه است
«صائب»

سه تارِ ذوالفنون، به یاریِ اندیشهٔ نکته‌پرداز و پنجهٔ توانایِ سِحْرآفرینِ وی، شعرِ مجسّم و موسیقیِ مصوَّر است، که به گفتهٔ بزرگانِ گرانقدرِ ادبِ فارسی، این هر دوان («شعر و موسیقی») فرزندانِ مادرِ عشق و توأمانِ رَحِمِ فطرتند.



ارتباطِ منطقیِ الحان، وحدتِ دلپذیر و خاطرنوازِ حال‌ها ـ آن هم به شیوه‌ای که باید، نه بدان سان که آید ـ کیفیتِ خاصِ نوازندگی. پرورده‌سرایی‌هایِ گوش‌نواز و روح‌پرور. نکته‌اندازی‌هایِ متناسب و تنوع‌خیز. لطیفه‌پردازی‌هایِ ملالت‌زُدا و رغبت‌انگیز. آفرینشِ جمله‌هایِ دلنشین و فراخورِ مقام، و پیوندِ عاطفی و خیال‌آمیز و خاطره‌خیزِ این جمله‌ها به صورتی سخت مقبول و روح‌نواز. جمعِ حال و گیرایی، و مطابقتِ راستین با اصول و رموزِ فنّی («Technic»). درنگ‌های بهنگام و سکوت‌هایِ بمورد، تا بدان اندك مایه درنگ و سکوت، دریافتِ لذتِ نغمه‌هایی که لحظه‌ای پیشتر سروده است، برایِ گوشِ آشنا به پیغامِ سروش، و دلِ شکستهٔ پذیرایِ نغمه ـ که گویی تار و پودش را به «ابریشم» ساز بسته‌اند ـ آسان‌تر دست دهد، و آن نغمه‌ها در آن، جایِ گیرتر افتد، و به تبعِ آن، شنوندهٔ نکته‌سنج، بهتر به درك دیگر الحان نایل شود. پرهیز از هرگونه شتابزدگیِ نابجا در بیانِ جمله‌ها. گریز از بیانِ نادلپسند جمله‌هایِ مکرر؛ جمله‌هایی که از کثرتِ شیاع، کم و بیش رنگِ ابتذال به خود گرفته، و کمتر از حُسنِ استماع و لطفِ قبولِ اهلِ نظر برخوردار بوده است. برجستگی‌های خاص و نکته‌اندازی‌ها و دقیقه‌پردازی‌های نوآیین و انکارناپذیر، در «بدیهه‌نوازی‌های رغبت‌انگیز» و «آفرینشِ ارتجالیِ الحانِ الفت‌آمیز»، تا بدان پایه، که اگر به مَثَل، یك «دستگاه» را چندین بار اجرا کند، هر بار از «زخمهٔ» پختهٔ وی، نغماتی به گوش می‌رسد، نامکرر و دلاویز و غمگین‌نواز؛ نغماتی بدیع و ناپایدار و گُذرا، که فرزندِ حالِ روحیِ وی در آن زمانِ خاص است. گویی شرری گیرا در اندیشهٔ توانایِ وی درمی‌افتد، و آرام آرام، به کانونی فروزان و مشتعل، بدَل می‌شود، و آتش در خرمنِ شکیباییِ شنوندهٔ نازك خاطر و صاحب دَرد می‌افگند، و لختی پس از آن، نرم نرمك، به خاموشی می‌گراید، و پس از زمانی کوتاه فرو می‌میرد. و همچنین است تفاوتِ اجرایِ همان «دستگاه» در حال‌های روحیِ دیگر، که بیان رمز و رازِ این لطایف و بدایع ـ و ده‌ها نکته بدیعِ چونین، که ذکرِ آن فراخورِ این مقام نمی‌نماید ـ به نغمه‌های پرشورِ وی، امتیازی می‌بخشد خاص، که هم من عاجزم از شرحِ دقایقِ آن، و هم افسردگانِ بیدَرد و سَرْدسرشت، از دریافتِ لطایف و بدایعش.



□ سه‌تارِ ذوالفنون، به یاریِ اندیشهٔ نکته‌پرداز و پنجهٔ توانایِ سِحْرآفرینِ وی، شعرِ مجسم و موسیقیِ مصور است، که به گفتهٔ بزرگانِ گرانقدرِ ادب فارسی، این هر دوان (شعر و موسیقی) فرزندانِ مادرِ عشق و توأمانِ رَحِمِ فطرتند.



سازِ عرفانیِ ذوالفنون، بدان هنگام که همراز و همزانوی وی شود، گاه، در حال‌هایی خاص، یك سینه سخنِ اندوهبار، در «پرده» دارد. آری در حال‌هایی چُنین، برایِ آشنایان به تاریخِ کهن و پرفراز و نشیبِ مردم‌سای و آزاده‌فرسایِ این سرزمینِ غمکشِ محنت‌روزی ـ بی‌مددِ کلمات و تعبیرات ـ از رنج‌ها و سوز و گدازها، هجران‌ها و اشتیاق‌های واهی، زخم‌های نهان و جانسوز، دردهای جان‌گُدازِ بیدرمان، افسانه سر می‌دهد. از تیره‌روزی‌ها و آلامِ نگفتنیِ آزاده‌دلانِ زیرکسار، و لطیف‌طبعانِ هوشمندِ بُردبار، نغمه می‌سراید، و باریك‌اندیشانِ ژرف‌نگر، و نکته‌یابانِ دل‌آگاه را، به تیزگامیِ وَهْم، به دلِ قرون و اعصارِ تاریكِ این مرز و بومِ غم‌پرور می‌کشاند، حتی در عُمقِ بسیاری از نغمه‌هایِ به ظاهر فرح‌انگیزِ وی نیز، این غم‌های کهن و دردهای دیرینه را ـ که گویی از قعرِ نهادِ او مایه گرفته است ـ می‌توان احساس کرد.

نغمه‌هایِ روحانیِ این هنرآفرینِ «مَقام‌شناس»، زمانی یادآورِ طرفِ چشمه‌سارهایِ خوشگوارِ کوهساران، و لبِ جان‌بخشِ کشتزارهایِ نوبهاران است، و گاه، تجلیِ نسیمِ روح‌نوازِ اردیبهشت ماه در باغستان‌های مُشکبوی، در شبهای مهتابیِ دل‌انگیز و رؤیاپرور. و وقتی نمودارِ آهِ آتشناك تهی‌دستانِ سوخته خرمن. و گاه نیز، «پرده می‌گرداند» و به یادِ «طرب‌سرایِ محبت» نغمه ساز می‌کند، و شنوندهٔ دُردی‌نوشِ دَرْد را به شِکَرِ خوابِ فراموشی می‌کشاند، ودَمی از جوش و خروش‌هایِ عبث و بیحاصلِ درونی، باز می‌دارد.

زمانی از سَرِ سُوزِ درون و غلبهٔ حال، به «عُذرِ نیم‌شبی» و «گریهٔ سحری» نوحه‌گراست، و وقتی به دَردخند دریغ، از غم صحبتِ یارانِ رفته، و عزیزانِ گمگشته، گرانبارِ غم و مترنم و سرشکبار. گاه نیز سالکانِ وادیِ طریقت را، «نغمه‌ای داودی» و یا «واردی روحانی» و «نخبه‌ای آسمانی» به‌شمار می‌آید، و آنان را از این رهگذر، آن‌چنان به خود مجذوب می‌کند، که شرحِ آن در بیان نمی‌گنجد.

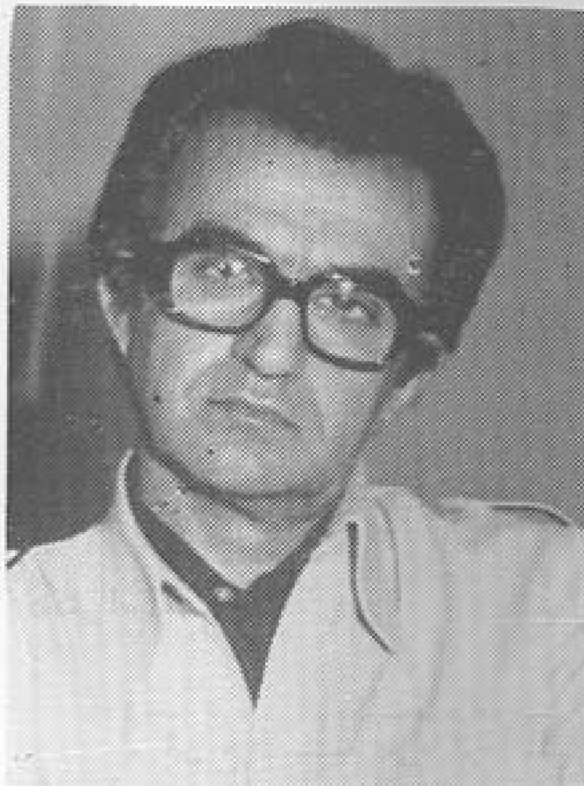
سخن کوتاه کنم، گاه‌پنداری در یك نغمهٔ افسون‌سازِ این هنری مردِ صاحب قریحهٔ چابك‌دست، که ـ در عُرفِ زبانِ محاوره: «بلاتشبیه» ـ همچون دَمِ عیسی در کالبدِ مردهٔ «دیرسال[1]» روح می‌بخشد، غزلِ شورانگیزِ مولانایِ افلاکی، و یا شعرِ نغز و تر و حُزن‌آمیزِ حافظِ آسمانی موج می‌زند. گُنگ را در خروش می‌آورد و سرد نهادِ بیدرد رادر جوش...

این نوازندهٔ «سبُك مضراب»، به فرمانِ اندیشهٔ عاریت‌ناپذیرِ خویش، به لطایفِ هنری، چنان به نغمه‌های نوآیینی، که با چیره‌دستیِ تمام، از دلِ این «چوب پاره» بیرون می‌کشد، رمزِ عشق ساز می‌کند، که گویی به گوشِ هوشِ رهروانِ وادیِ عشق‌هایِ عرفانی «نکتهٔ توحید» و «درسِ مقاماتِ معنوی» می‌آموزد؛ آستین‌فشان هوش از سَرِ آنان می‌رُباید، و تنِ خاکیشان را به اوجِ افلاك می‌کَشانَد، تا بدان پایه، که پنداری در «پرده» سحرآمیزِ نغماتِ ملکوتی و الحانِ روح‌پرورِ عرفانی، عنانِ اختیار از کفِ صوفیِ صفتانِ صافی‌ضمیرِ تسبیح‌خوان ـ که «گلبانگِ سربلندی» بر افلاك می‌زنند، به دَر می‌بَرَد. سنگ در آبگینهٔ قرارشان می‌افگند، و به گفتهٔ ظهیریِ سمرقندی، آن نویسندهٔ چیره‌دستِ نغزگفتار و بذله‌پرداز، «نقدِ وقار از کیسهٔ شکیبِ [آنان] می‌رُباید».

۱ـ چنانکه پیداست «دیرسال»، در این مقام، در معنی سالخورده و کهن‌سال است، ولکن، یادآور نام یکی از پرده‌های موسیقی نیز تواند بود. (اقبالنامه، طبع وحید، ۱۳۱۷ هـ.ش. ص ۲۷۴.)

تنها یاد است که برجای می‌ماند

دکتر محمد علی اسلامی ندوشن


دکتر امیر حسن یزدگردی

جهان یادگار است ومارفتنی
به گیتی نماند مگر گفتنی
فردوسی»

فروردین امسال مقارن با هفتمین سال خاموشی دکتر امیر حسن یزدگردی است. او آن گونه که در خور مردان وزین و آزادمنش ـ به خصوص دردور سبکسریها ـ است خیلی بی تکلف رخت از جهان بر بست.

با آن که زود و پیش از موعد رو به راه نهاد، از آنجاکه بر سر هم زندگی ناشادی داشته بود، گروه اندکی که اورا تا آرامگاه نهائیش بدرقه کردند چه بسا این احساس توام باتاثر را داشتند که رفتنش از جهتی رهائیش نیز بود.

امیر حسن یزدگردی یك استاد ادبیات بود که سالها در دانشکده الهیات و ادبیات دانشگاه تهران متون فارسی درس داده بود. کسی که مدتی دراز در رشته و اشتغالی به سر می‌برد، تااندازه‌ای رنگ حرفه خود را به خود می‌گیرد. یزدگردی این حالت معلمی و ادیبانه را داشت ولی ازلحاظ خلق و روش تفاوتی میان او وهمگنانش بود. شخصیتی مختص خود داشت که اورا تاحد زیاد در ردیف استثناها قرار می‌داد. از کسانی بود که گرایش به بذل و احساس دارند: یا دوست می‌دارند و بر سر این دوستی می‌ایستند. و یا بیزاری می‌جویند. با آن که مرد منصف و حق ستائی بود در عالم دوستی می‌توانست تا آن حد دور برود که عیب‌های دوستش را ندیده بگیرد، واو را سراپاحسن ببیند. بر سر اصولی که می‌پسندید ایستادگی داشت، واز بعضی انعطاف‌ها و تقیه‌هائی که در حوزه دانشگاهی امررایجی شناخته می‌شود، پرهیز نشان می‌داد. از همین رو پیش ازموعد تقاضای بازنشستگی کردو کنارنشست. به طور کلی ازکسانی بود که می شود گفت، در زندگی دارای «سبك» هستند، و بی آن که آن را برای خود نازشی بدانند یا بهره‌ای بخواهند، از همرنگ جماعت شدن تبرّی می‌جویند.

تنها لذتی که خود را به آن محدود کرده بود تا آنجا که من ناظر بودم کتاب بود و معاشرت با کسانی که دوستشان می‌داشت، خوش داشت که بنشیند وحرف بزند. سخن گوی فصیح و قابلی بود. با آن که کتابی و معلم وارحرف می‌زد، چاشنی ای از اصطلاحات زنده و پرآب و رنگ عامیانه در کلام خود داشت که به عنوان یك تهرانی اصیل آن را ازکودکی آموخته بود.

درکتابخانه اش که همواره پرده‌هایش کشیده و محصور از کتاب بود، و به کمترین مقدار نور در آن اکتفا می‌شد، می‌نشست و با مخاطب مناسبی که یافته بود سخن می‌گفت. موسیقی ایرانی و کتاب، دومعشوق و پناهگاهش بودند. از آن‌ها که می گذشت چند دوست معدود بودند که در کنار آنان خود را راحت می‌دید و به شوق می‌آمد.

ازچند نادر ادیبانی بود که خود را در برابر ادبیات دلداده می‌دانند، نه وظیفه‌مند یا متولی. از این رو در درس‌هائی که داشت براستی سنگ تمام می‌گذاشت، و در هرچه می‌نوشت نهایت وسواس را به کار می‌برد. شاید همه شاگردانش به ارزش او آگاهی نیافته بودند زیرا دیریاب ومشکل پسند بود.

اما آن عده که به استواری شخصیت و بسط دانش او پی برده بودند، نسبت به او اخلاص بسیار نشان می‌دادند.

سال ۱۳۴۹ بود که در کنگره «بزرگداشت بیهقی» که در دانشگاه فردوسی مشهد بر پا شده بود آشنائی نزدیك با او پیدا کردم و از آن پس یك دوران دوستی گرم در میان ما آغاز گشت که نزدیك بیست سال دوام یافت. چون مردی صریح ومعتقد بود با این اطمینان می‌شد بااونشست که در پس گفتارش حسابهای حقیر و اعوجاج‌های ریاکارانه نیست. البته زودرنجی و باریك بینی او همیشه معاشران نزدیکش را به احتیاط وا می‌داشت. خودش می گفت فروزانفر به او گفته است: «یزدگردی بارآبگینه است». او نیز به گروه اندك نخبگانی پیوست که چون می‌روند، جای خود را خالی می گذارند.

آدمیان در مرگ همه یکسانند. آنجاست که برابری برقرار می‌شود. اما پس از مرگ، تفاوت‌ها در سایه یاد به نمود می‌آید. بسته به آن که نحوه زندگی وحاصل عمرچگونه خودرا در آن شکل داده باشد، این سایه را پررنگ می بینیم. یا لرزان و مفلوك.

یادی که از یزدگردی در خاطر دوستانش است از نوع پرمایه آن است.

□یزدگردی چون مردی صریح ومعتقد بود با این اطمینان می‌شد با اونشست که در پس گفتارش حسابهای حقیر و اعوجاج‌های ریاکارانه نیست. البته زود رنجی و باریك بینی اوهمیشه معاشران نزدیکش را به احتیاط وا می‌داشت. خودش می گفت فروزانفر به او گفته است: «یزدگردی بار آبگینه است».

□در کتابخانه‌اش که همواره پرده‌هایش کشیده ومحصور ازکتاب بود، و به کمترین مقدار نور در آن اکتفا می‌شد، می‌نشست و با مخاطب مناسبی که یافته بود سخن می گفت. موسیقی ایرانی و کتاب، دو معشوق و پناهگاهش بودند.

آن نازک طبع لطیف...

● فریدون مشیری

با دوست بسیار نازنینم شادروان استاد دکتر امیرحسن یزدگردی در کلاس‌های چهارم و پنجم دبیرستان «ادیب» (خیابان لاله‌زار، کوچه نکیسا) همکلاس بودم.

کلاس ما در حدود پنجاه نفر شاگرد داشت. در درس‌های دیکته و فارسی و انشا او و من هردو از چهره‌های موفق کلاس بودیم و بهترین نمره‌ها را در این سه درس می‌گرفتیم. او، در همان زمان، بسیار ادیبانه می‌نوشت. لغات ادبی و ترکیبات کلیله و دمنه‌ای به کار می‌برد. نثرش بسیار از سطح متعارف کلاس، بالاتر و سنگین‌تر بود. من برعکس او بسیار ساده اما احساسی و عاطفی می‌نوشتم. خط نسخ بسیار خوبی داشت. در نوشتن مطالب روزنامه دیواری مدرسه، ما را یاری می‌داد.

از همان هنگام، بس که متن‌های کهن را با علاقه می‌خواند، کتابی و به اصطلاح لفظ قلم صحبت می‌کرد. بعد از دبیرستان راه‌مان از هم جدا شد من به ادبیات و روزنامه نگاری پرداختم و او به سوی تحقیق و پژوهش در متون قدیم رفت. سالها همدیگر را کم می‌دیدیم اما همیشه آن انس و الفت دیرین که از صفا و صمیمیت دوران مدرسه مایه می‌گرفت بین ما برقرار بود. در کار شعر اختلاف سلیقه بسیار داشتیم ولی همیشه با مسالمت از هم می‌گذشتیم.

بسیار زودرنج، حساس، عصبی و اشك در آستین بود. من کمتر کسی را به تردی و شکنندگی او دیده‌ام. در علاقه به فرهنگ و ادب گذشته ایران، بسیار افراطی و متعصب بود و این تعصب را گاه از حد می‌گذراند. از آثار بسیاری از نوپردازان آشکارا رنج می‌برد و بر سرنوشت شعر فارسی افسوس می‌خورد. نوپردازی را در حد فریدون توللی و نادر پورومن، می‌پذیرفت. شاید به خاطر دوستی قدیم در شعر من با نظر مهر و مبالغه می‌نگریست.

از شعر «آی آدم‌ها»ی نیما بسیار عصبی و ناراحت می‌شد. می‌گفت:

- «یك شاعر تحصیل کرده و آگاه هرگز لفظ «آی» را برای صدا کردن به کار نمی‌برد اگر در خیابان باربر یا کارگری را بخواهیم از دور صدا کنیم ممکن است بگوئیم: آی عموجان یا آهای آقا... اما در شعر به جای آی باید اِی بگوئیم و دیگر اینکه «آدم» اسم خاص است و نام بشر نخستین است و هرگز جمع بسته نمی‌شود. اگر منظورمان مردم است باید بگوئیم آدمی - آدمیان، آدمیزادگان. بنابراین نیما باید می‌گفت اِی آدمیان یا ای آدمیزادگان، نه اینگونه که گفته است آی آدم‌ها. به این ترتیب از بس به درست گفتن و درست نوشتن علاقه داشت موجب آزار خود و بهترین دوستانش می‌شد و در عقاید خود، سخت پافشاری می‌کرد.



شنیدم وقتی در دانشکدهٔ الهیات در امتحان دیکته فارسی، شادروان دکتر مهدی حمیدی شیرازی متنی را می‌خواند و دکتر یزدگردی با صدایِ بلند برای سالیِ دیگر تکرار می‌کرد تا به کلمه ای مثلاً «مشاهده» از باب مفاعله می‌رسند. دکتر حمیدی مشاهده را با کسر«ها» تلفظ می‌کرده و دکتر یزدگردی با فتح ها تکرار می‌کرده، پس از دو سه بار، بگومگوئی بین اتان در گرفته است.

یکی دو سال قبل از درگذشت این دوست نازنین بسیار حساس و نازکدل، که عاشق زیبائی و جمالی و کمالی بود و از روی خوب و خط خوب و نقاشی خوب و شعر خوب و آواز و ساز خوب، لذت بسیار می‌برد و تاب و توان از دست می‌داد، روزی در ماه اسفند، درخانه بودم که صدای درآمد. وقتی در را گشودم دکتر یزدگردی را دیدم با چشمان لبریز از اشك و حالی نگفتنی. لرزان و برافروخته، ناراحت و عصبی. پرسیدم چه شده، چه اتفاقی افتاده؟ دست مرا گرفت و از خانه بیرون کشید. شش درخت چنار خانه استاد بزرگوار، همسایه ارجمندمان، دکتر محمد امین ریاحی را نشانم داد که همه شاخه‌های بالایش را زده بودند. تا به اصطلاح چتری شود. گفت: «ببین رفیق‌مان با این درخت‌های معصوم و بی گناه چه کرده است؟ حیف از آن درختان زیبای سایه گستر که به این روز درآمده است مثل تیر چراغ برق شده اند». می‌گفت و می‌لرزید و خون دل می‌خورد.

هرچه کوشیدم او را قانع کنم که استاد دکتر ریاحی به دلیلی این درختان را هَرَس کرده است قانع نشد. شعر معروف «آراستن سرو ز پیراستن است» را برایش خواندم آرام نگرفت. با اصرار زیاد به خانه خواندمش. اشکش را پاك کردم، دلداری‌اش دادم و گفتم، دیری نخواهد گذشت که سرشاخه‌های زیبا و جوان، از نوخواهد روئید و درخت زیباتر خواهد شد تسکین نیافت که نیافت (هم اکنون، آن درخت‌ها با شاخ و برگ فراوان زیباتر از گذشته شده است ولی آن شادروان، دیگر، چشمش برآفتاب و برآفاق و برآن شاخ و برگهای زیبا، بسته است.)

باید چاره ای می اندیشیدم که اورا ازآن رنجش و دلتنگی بیرون می‌آوردم. می‌دانستم به موسیقی اصیل ایرانی، عاشقانه مهر می‌ورزد و هرجا ساز خوب و آهنگ جان نواز می‌باشد با تمام وجود، دل می‌سپارد. نواری تازه از سه تار استاد جلال ذوالفنون داشتم، برایش گذاشتم با علاقه و دقت بسیار، گوش داد، چندانکه مجذوب و شیفته شد و همان جا فی‌المجلس خواست که برایش ضبط کنم. ضبط کردم. یکی دو روز دیگر مشتاقانه آمد که هرچه از ذوالفنون داری می‌خواهم، این مرد چنین و چنان است، این اندازه مهارت و ظرافت معجزه است...

چند نوار دیگر که داشتم برایش آماده کردم برد و با آن‌ها چه اندازه عشق کرد، خدا می‌داند چندی بعد یکروز که در ستایش ذوالفنون داد سخن می‌داد، گفتم: نوازنده این سه تار دست اندرکار انتشار نواری است، از این کلماتِ زیبا و دل نواز، که دربارهٔ او می گوئی، چند سطری بنویس تا در بروشور نوار چاپ شود. با اشتیاق و علاقه بسیار پذیرفت دو سه روز بعد مطلبی نوشته بود بسیار زیبا و ظریف و پرمغز ولی برای نوار زیاد بود، از شدت وسواسی که برای هرچه بهتر نوشتن داشت چندین بار آنرا خواند و دست برد و باز نوشت، ولی هربار بیشتر می‌شد!

عاقبت هم، آن نوشته، به علت مفصل بودن (البته روی بروشور نوار) چاپ نشد و بعد از درگذشتش در مجلهٔ گرامی «آینده» انتشار یافت.

شاید آخرین باری که دوست بسیار نازنینم امیرحسن یزدگردی را دیدم، باز هم در خانه دکتر محمد امین ریاحی بود. با دکتر، دوستی دیرینه و بسیار عمیقی داشتند، با همه رنجش از بریدن شاخه‌های چنار، رشته‌های دوستی شان بسیار استوار و نابریدنی بود. هردو عاشقانه، سخن می‌گفتند و شعر می‌خواندند و من گوش می‌دادم و لذت می‌بردم.

ناگهان بر سر یك تلفظ لغت، گفت و گوئی در گرفت.

استاد دکتر ریاحی بیت حافظ را خواندند که:

درین بازار اگر سودی است با درویش خرسند است
خدایا، منعمم گردان به درویشی و خرسندی

شادروان دکتر یزدگردی گفت منعمم (: با فتح عین) باید خوانده شود. گفتگو ادامه یافت کار به فرهنگ لغات و غیره کشید، هریك بر سر عقیدهٔ خود پا می‌فشرد. کار لرزش و برافروختگی دکتر یزدگردی بالا می‌گرفت که من با اصرار و ابرام بسیار او را به کوچه بردم، نیم ساعتی با هم قدم زدیم و سخن گفتیم تا آرام شد و هریك به خانه رفتیم.

هنوز، پس از چند سال که از این ماجرا و از درگذشت دکتر یزدگردی می‌گذرد، هروقت از آن روز یادمی کنیم چشمان دکتر ریاحی از اشك لبریز می‌شود. و می گوید با توجه به شکنندگی و اعصاب حساس و نازکدلی او، نمی بایست جر و بحث می کردیم و هردو به یاد شعر حافظ می افتیم که:

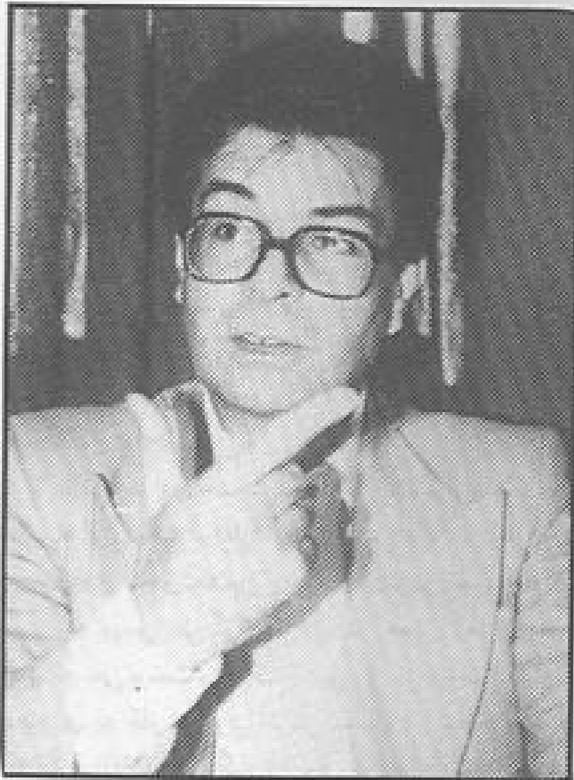
من چه سازم که تو را نازکی طبع لطیف
تا به حدی است که آهسته دعا نتوان کرد!

و او از نازکدلانی بود که برای این دنیا ساخته نشده بود. یادش گرامی باد.

گفتگو با دکتر اصغر دادبه

استاد دکتر یزدگردی، معلمی عاشق محققی کم‌مانند و دوستی پاکباز

فروردین ماه امسال مقارن با هفتمین سالگرد خاموشی دکتر امیرحسن یزدگردی است. دکتر یزدگردی از استادان و محققان ارزنده زبان و ادب فارسی بود که سالها در دانشکدهٔ الهیات و ادبیات دانشگاه تهران متون ادب فارسی تدریس کرد. ادبستان از دکتر فتح‌ا... مجتبائی، دکتر محمدعلی اسلامی‌ندوشن، دکتر اصغر دادبه، فریدون مشیری و علی‌اصغر محمدخانی که با اهداء مقاله و خاطره یاد اورا گرامی داشته‌اند سپاسگزار است.



□ آقای دکتر دادبه شما یکی از شاگردان برجسته استاد یزدگردی و یکی از دوستان نزدیک ایشان بوده‌اید. لطفاً زندگینامهٔ استاد را ـ به کوتاهی ـ بیان بفرمائید.

■ مرحوم استاد دکتر امیر حسن یزدگردی به سال ۱۳۰۶ خورشیدی در تهران در خانواده ای اهل فضل و فضیلت به جهان آمد. تحصیلات ابتدایی و متوسطه را در دبستان و دبیرستان ادیب و مروی به پایان آورد. در سال ۱۳۲۹ از دانشسرای عالی درجه لیسانس در ادبیات فارسی گرفت، در سال ۱۳۳۶، از پایان نامهٔ دکتری خود ـ که تتبع در دیوان ظهیر فاریابی به راهنمایی استاد بدیع‌الزمان فروزانفر بود ـ دفاع کرد و دکتر در ادبیات فارسی شد. پس از گذراندن دوره لیسانس و در خلال گذراندن دورهٔ دکتری در دانشکده ادبیات دانشگاه تهران، در آموزش و پرورش شهرستان قم به تدریس پرداخت. در همین زمان بود که با تلاشی کم مانند گذشته از خواندن دروس دوره دکتری به آموختن زبان و ادبیات عرب در سطحی عالی نیز پرداخت. حدود سال ۱۳۳۵ به دانشکده الهیات و معارف اسلامی دانشگاه تهران، که در آن روزگار استاد بدیع‌الزمان فروزانفر ریاست آن را به عهده داشت انتقال یافت و تا سال ۱۳۵۹ ـ که بنا به درخواست خود بازنشسته شد ـ بیش از سی سال، بدون وقفه، و بدون استفاده از هرگونه فرصت به اصطلاح مطالعاتی و غیرمطالعاتی، به تدریس و تحقیق اشتغال داشت. دریغا که دوران بازنشستگی استاد دیری نپایید؛ دورانی که امید می‌رفت دوران آرامش و استراحت باشد و در آن نه تنها تحقیقات نیمه تمام استاد به پایان برسد، بلکه شاهد کارهای تحقیقی تازه‌ای نیز از سوی آن بزرگ‌مرد در این دوران باشیم، به اندوه و درد و رنج گذشت و در شامگاه روز دوشنبه چهارم فروردین ماه ۱۳۶۵ با مرگ مظلومانهٔ او در بیمارستان ایران مهر پایان گرفت.

در سرنوشت گل دو حقیقت رقم زدند
روزی به باغ آمد و روزی به باد رفت

در همین دوران کوتاه پنج ـ شش سالهٔ بازنشستگی با همهٔ درد و رنج و تعب، استاد با تشکیل دادن جلسه‌های درس و بحث براي دوستانش و برای دانشجویان پیشین و نیز برای دانشجویان دوره‌های دکتری و فوق لیسانس در کتابخانهٔ خود، کتابخانهٔ ارزشمندی که به کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه اصفهان اهدا شد، در عمل به اندازه یك استاد شاغل تدریس می‌کرد. این تدریس‌ها، غیر از تدریس‌ها و رفع اشکال‌های تلفنی بود که بی‌مبالغه هرشب به اندازه یك کلاس درس برای آنها صرف وقت می‌شد و استاد طی آن به پرسش‌های تلفنی دوستان و آشنایان و شاگردانش با گشاده‌رویی و از سر مهر و محبت و با احساس مسئولیت پاسخ می‌داد، و کَمند کسانی که تا این مایه اهل گذشت و صرف وقت باشند.

□ کی و در کجا با استاد آشنا شدید؟

■ استاد دکتر یزدگردی معلم من بود، مراد و دوست من بود. نخستین بار آن بزرگ مرد را در مهرماه سال ۱۳۴۵، در آغاز دومین سال دانشجوییم دیدم. از همان جلسه‌های نخستین، من نیز همانند بسیاری از دانشجویان، شیفتهٔ استاد گشتم. در بیشتر کلاس‌های استاد شرکت جستم و به قدر استعداد بهره بردم. مانند بسیاری از دانشجویان، پیوسته بر ارادتم نسبت به استاد می افزود و از آن سو، لطف استاد نیز نسبت به این کمترین ارادتمند خود فزونی می گرفت و او را در شمار مریدان و دوستان خویش قرار می‌داد. از آن زمان

□ معلمان دو گروهند: اکثریت کاسب و اقلیت عاشق، اکثریت آنانند که جز معلمی کار دیگری نتوانسته‌اند انجام دهند و اقلیت، آنانند که جز معلمی نخواسته‌اند کار دیگری بکنند. اگر روزی جای این اقلیت و اکثریت عوض شد فرهنگ ما دگرگون می‌شود. استاد یزدگردی از جملهٔ معدود شیفتگانی بود که عاشقانه معلمی را برگزیده بود و تا آخر عمر معلمی عاشق باقی ماند.



تا دم مرگ ـ که بر بالینش بودم ـ قریب بیست سال می‌گذشت. در طول این مدت، پیوسته از لطف‌ها، ارشادها، تعلیم‌ها و محبت‌هایش بهره‌مند بودم و همواره آرزو داشتم که خدای بزرگ او را عمری دراز دهد و مرا توفیقی که «تادامن کفن نکشم زیر پای خاک» دست از دامنش ندارم. اما چه توان کرد «ای بسا آرزو که خاک شده»... حکایت معلمی استاد یزدگردی حکایتی شنیدنی است که جا دارد سرمشق معلمان قرار گیرد. او معلمی بود توانا، دلسوز، متین، باوقار خوش بیان که نه تنها درس و بحثش که کردار و گفتار و رفتارش نیز سخت بر شاگردان تأثیر می‌نهاد. در کلاس درس، لحظه‌ای را به بیهودگی نمی‌گذراند. با دقتی خاص و شیوه‌ای عالمانه و درعین حال دلنشین و مؤثر تدریس می‌کرد. به همهٔ جوانب کار توجه داشت. در تجزیه و تحلیل مطالب چنان نکته یاب و به تعبیر دانایان پیشین چنان «موی بین» بود که چیزی از نظرش نهفته نمی‌ماند. دقت نظرها و نکته‌یابی‌ها و باریک بینی‌هایش موجبه می‌شد تا حس کنجکاوی و تأمل و دقت و علاقه، حتی در بی اعتناترین دانشجویان برانگیخته شود و رفتار مؤدبانه و دوستانه‌اش سبب می‌شد تا هر دانشجویی درخود نسبت بدو احساس احترام کند. شاگرد را نکته یاب و دقیق بار می‌آورد و در او ملکه استنباط ایجاد می‌کرد و روح تحقیق می‌دمید. بدو می‌آموخت که چگونه با مشکل برخورد کند، با مشکل دست و پنجه نرم کند و به حل آن دست یابد. سخنان استاد همواره تازگی داشت، زیرا او مطالب درسی را، مگر آنجا که گزیری نبود، تکرار نمی‌کرد. در هر نیمسال یا متن تازه‌ای جهت تدریس برمی‌گزید، یا بخش‌های تدریس نشده از یك متن مورد تدریس در نیمسال‌های پیشین را تدریس می‌کرد. و چنین بود که نمونه‌های بسیاری از متون برجستهٔ نظم و نثر در طول یك دورهٔ تحصیلی برای دانشجویان آن دوره مطرح می‌گشت و مشکلات آن از سوی استاد حل می‌شد و به تعبیر استاد حسینعلی ملاح، صاحب کتاب ارزشمند حافظ و موسیقی، که او نیز سالی پیش روی در نقاب خاك کشید، از دم گرم استاد «غنچه‌های نظم و نثر می‌شکفت»:

از دمش بشکفته می‌شد غنچه‌های نظم ونثر
در کنارش هرزمان گویی بهاری داشتم

تأثیر استاد بردانشجویان ـ که رشتهٔ تخصصی آنها ادب پارسی نبود ـ آن‌چنان بود که در پایان کار برخی از آنان چنان شیفته ادب پارسی می‌شدند که یکسره در پی شعر و ادب می‌رفتند و در شمار معدود معلمان خوب ادبیات در مدرسه‌های کشور قرار می‌گرفتند و برخی دیگر اگر بیش از رشتهٔ تخصصی خود به مباحث ادبی توجه و علاقه نشان نمی‌دادند باری به اندازهٔ توجه به رشتهٔ اصلی خود به شعر و ادب و به تحقیقات ادبی دل می‌بستند او دوست و یار و یاور و فریادرس دانشجویانش بود... من این سخن را بارها گفته‌ام و بار دگر هم می‌گویم که معلمان دو گروهند: اکثریت کاسب و اقلیت عاشق. اکثریت آنانند که جز معلمی کار دیگری نتوانسته‌اند انجام دهند و اقلیت، آنانند که جز معلمی نخواسته اند کار دیگری بکنند. اگر روزی جای این اقلیت و اکثریت عوض شد فرهنگ ما دگرگون می‌شود. استاد دکتر یزدگردی از جملهٔ معدود شیفتگانی بود که عاشقانه معلمی را برگزیده بود و تا آخر عمر معلمی عاشق باقی ماند.

بارها در محضرش بودم و می‌دیدم که حالی بس نامساعد داشت و به دشواری سخن می‌گفت: با سردردی توان فرسا (= میگرن) ـ که عمری گرفتارش بود ـ می فرسودش، یا ناراحتی قلبی آزارش می‌داد، و یا رنجی روحی و غمی جانکاه ـ «که هردم از تو به مبارکبادش می آمد» ـ جسم و جانش را می گداخت و می کاست. در این حالت بود که کلاس تلفنی ـ که پیشتر بدان اشاره کردم ـ تشکیل می‌شد. یکی از شاگردان کلاس‌های تلفنی تلفن می‌زد و چون در ورای سیم‌ها، از دور، متوجه بدحالی استاد می‌گشت و عذرخواهانه آهنگ بدرود می‌کرد، اما استاد در همان حال، مؤدبانه درحالی که پوزش می‌طلبید از تلفن کننده می‌خواست که به سخن ادامه دهد و مشکلش را بازگوید و چون گفتگو ادامه می‌یافت و استاد به پاسخگویی می‌پرداخت، آرام‌آرام، درد و رنج خود را از یاد می‌برد. تو گویی یکسره بهبود می‌یافت، زمانی دراز سخن می‌گفت و مشکل گشایی می‌کرد. آیا اینهمه جز از عشق برمی‌خیزد؟ چنین بود که شاگردان و دوستان استاد یزدگردی غیر از دانش از او درس‌ها می‌آموختند: درس احساس مسئولیت، درس شرف و آزادگی، که همهٔ عمر شرافتمندانه و آزادانه زندگی کرد و سر برآستان ارباب زر و زور نسود؛ درس عشق و محبت و عاطفه، که براستی پیر کاردیدهٔ عشق بود و استاد محبت و عاطفه؛ درس دوستی و صفا و وفا، که براستی بیش از هرچیز به دوستی ارج می نهاد و در راه دوستی سخت گرمرو بود و پای‌بند عهد ووفا و اگر سرش می‌رفت از پیمان دوستی و وفا سرباز نمی‌پیچید، آن هم نه از آنرو که بگویند پس ازوی که به سر برد وفارا، بلکه بدان سبب که با همهٔ وجود به عشق و دوستی و صفا و وفا باور داشت.

در هفته‌های آخر عمرش، در بهمن ماه ۶۴، که پیوسته بر زبانش می‌رفت که «من دیگر بهار را نخواهم دید» اندوهی که می‌ازردش اندوه جانکاه محروم شدن از دیدار یاران و دوستان بود و این ابیات را زمزمه می‌کرد که:

مائیم و شب تار و غم یار و دگر هیچ
صبر کم و بیتابی بسیار و دگر هیچ
بر سنگ مزارم بنویسید پس از مرگ
افسوس زمحرومی دیدار و دگر هیچ

اگر بخواهم حتی شمه‌ای از حکایت‌های عشق و دوستی و نمونه‌ای از قصه‌های صفا و وفای استاد را بازگویم سخن دراز می‌شود و مجال تنگ است، وانگهی حکایت دوستی و عشق و صفای استاد همانند حدیث عشق که به طومار درنمی‌گنجد و به وصف درنمی‌آید چنانکه باید بیان شدنی نیست.

□ **در باب مقام استاد در تحقیق و از کارهای تحقیقی استاد سخن بگویید.**

■ بی‌مبالغه، استاد یزدگردی همان سان که

معلمی کم مانند بود، محققی کم مانند هم بود. در یک کلام تو گویی تمام ویژگی‌های آرمانی که در کتب آیین پژوهش و کتب روش شناسی برای یك محقق خوب و برجسته برمی‌شمارند، از سخت کوشی، خستگی ناپذیری، بردباری، دقت، نکته یابی و...، جمله در استاد یزدگردی جمع آمده بود. در باب یك نکته کوچك روزها و هفته‌ها و ماهها به جستجو می‌پرداخت. در طرح و بررسی و حل مشکلات، کمتر به توضیح در باب نکاتی می‌پرداخت که خواننده خود نیز می‌تواند آنها را دریابد. از مشکل نمی گریخت و آنرا، چنانکه غالباً می بینیم، نادیده نمی گرفت؛ بلکه با آن برخوردی جدی می‌کرد. تو گویی این امر که در زندگی همواره جز مشکل نداشت، به او آموخته بود که در طرح مسائل علمی و در کار تحقیق هم باید به طرح و حل مشکلات بپردازد. روزی در محضر استاد بودم و سخن از تحقیق و پژوهش در میان بود. من کوشیدم تا به زبان اشاره و کنایه به استاد بگویم: آیا در کار تحقیق اینهمه موی بینی و دقت نظر وسواس گونه لازم است؟ استاد به فراست مقصود مرا دریافت و درحالی که به کتابخانهٔ خود اشاره می کرد پرسید: چند کتاب در این کتابخانه هست؟ من که شمار تقریبی کتابهای استاد را می‌دانستم پاسخ دادم: قرب پنج هزار جلد و او تکرار کرد: چند کتاب؟ (با تأکید بر کتاب) و خود پاسخ داد: حداکثر پنجاه جلد! مقصود استاد از «کتاب»، اثر درجه یك و ماندنی بود، اثری که با مرگ نویسنده اش، و حتی پیش از آن، نمی میرد، برعکس بیشتر کارهایی که می کنیم و نامش را تحقیق می نهیم، اثری که زمان‌ها را درمی نوردد و در طول قرون و اعصار باقی می‌ماند. سپس افزود: «اگر کتاب می‌نویسی، اگر تحقیق می کنی بکوش که حاصل کارت در ردیف آن پنجاه جلد کتاب قرار گیرد». نتیجهٔ اینهمه دقت نظر و باریک بینی آن بود که از استاد، تنها چند اثر برجای ماند، اما آثاری در ردیف آن پنجاه اثر آخر استاد دکتر یزدگردی پیرو مکتب «دقت» بود. پس از مشروطیت و رواج گرفتن شیوه تحقیق علمی - به قول استاد گرانمایه دکتر محمد امین ریاحی - دو مکتب در تحقیق رایج شد: **مکتب دقت** و وسواس، که مکتب مرحوم علامه قزوینی و پیروان او بود؛ و **مکتب سرعت**، که مکتب مرحوم سعید نفیسی بود و کسانی که از ایشان پیروی می کنند. پیداست که کمیت کار در مکتب دقت چه مایه است و در مکتب سرعت چه مایه!. من در مقدمهٔ کتاب بی‌مانند **حواصل و بوتیمار** آثار استاد را طبقه بندی کرده‌ام. برطبق این طبقه بندی آثار استاد به دو گروه غیرمستقل، و مستقل تقسیم می شود:

- **گروه غیر مستقل**، شامل همکاری استاد است در تصحیح **دیوان کبیر**، چاپ استاد فروزانفر و تصحیح **کلیله و دمنه**، چاپ استاد مینوی.
- **گروه مستقل**، شامل سه کتاب ارجمند است، یعنی: ۱) تصحیح و تحشیهٔ **نفثة المصدور** ؛ ۲) **تتبع در دیوان ظهیر**، در دو مجلد: جلد اول، تحقیق در احوال و اوضاع روزگار و سبك ظهیر و حل مشکلات دیوان او، جلد دوم، تصحیح انتقادی دیوان براساس نسخ کهن؛ ۳) تالیف **حواصل و بوتیمار**. نیز چهار مقالهٔ جالب و کم مانند جزء گروه مستقل به شمار می آید، یعنی: ۱) مقاله **به دیدهٔ انصاف بنگریم**، پاسخ نقدی است که از **نفثة المصدور** شده (پیوست چاپ دوم این کتاب)؛ ۲) مقاله **زعهد صحبت او در**

□ تمام ویژگی‌های آرمانی که در کتب آیین پژوهش و کتب روش شناسی برای یك محقق خوب و برجسته برمی‌شمارند، از سخت کوشی، خستگی ناپذیری، بردباری، دقت، نکته‌یابی و...، جمله در استاد یزدگردی جمع آمده بود.

میانه یاد آریم، که در معرفی استاد فقید دکتر گلشن ابراهیمی است (چاپ شده در مقالات و بررسی‌ها، نشریه دانشکده الهیات، سال ۵۳، شماره ۱۹-۲۰)؛ ۳) مقالهٔ **ساز عرفانی ذوالفنون**، در وصف نوازندگی استاد ذوالفنون و تأثیر آن برروح و روان انسان (چاپ شده در مجله آینده، سال دوازدهم، شماره ۱-۳)؛ ۴) **نقد نقد استاد مینوی از دیوان کبیر**، مقاله‌ای که قرار بود در مجله راهنمای کتاب چاپ شود و با موافقت استاد هرگز چاپ نشد. نمی‌دانم نسخه‌ای از آن نزد استاد ایرج افشار هست یا نه؟ چون آن جوانمرد، نه تنها چنانکه دوستانش از او خواستند مقاله را چاپ نکرد، بلکه آنرا از میان برد.

غیر از سه کتاب و سه مقاله آثار دیگری نیز از استاد یزدگردی باقی مانده است که از جملهٔ آنهاست: **خاطرات استاد** که به خط خوش استاد نگاشته شده؛ حواشی و توضیحات استاد بر برخی از متون ادب، مثل حواشی استاد بر **دیوان حافظ**، بر **مرزبان نامه**، بر **جهانگشای جوینی**، بر **راحة‌الصدور** و ... این آثار، در ترازوی ذهن مشکل پسند و کمال جوی استاد وزنی نمی‌آورد و به همین سبب هرگز در اندیشه به چاپ رساندن آنها نبود و هرگاه از چاپ آنها سخنی در میان می‌آمد متواضعانه با جملهٔ کوتاه «قابل نیست» به سخن پایان می‌داد. اما بی گمان اکثر این آثار دارای ارزش ویژه‌ای است، که تراوشات ذهن و قلم آن بزرگ مرد جمله ارزشمند است. در میان یادداشت‌های بازمانده از استاد یادداشتی است کوتاه، کمتر از چهل سطر، که با عنوان «یادآوری» با خط خوش، به جای مقدمهٔ چاپ دوم کتاب **نفثة‌المصدور** نوشته شده است. این نوشتهٔ مؤثر و دردآلود مربوط است به روزهای آخر عمر استاد و نمی‌دانم چرا ناشر محترم چاپ دوم **نفثة‌المصدور** از چاپ کردن آن دریغ ورزیده است! حق بود آنرا به همان صورت که هست در آغاز کتاب کلیشه می کردند. امیدوارم شما آنرا چاپ کنید.

□ کتاب حواصل و بوتیمار، که به کوشش شما به چاپ رسید، کتاب سال ۷۲ در زمینهٔ تحقیقات ادبی شناخته شد. در بارهٔ این کتاب نکاتی را که لازم می‌دانید بفرمایید.

■ اولا تمام آثار استاد یزدگردی درجه یك است و کتاب سال. **نفثة المصدور** در آن روزگار، در سال انتشارش کتاب سال شد و اینك **حواصل و بوتیمار** به حق کتاب سال می شود. **تتبع در دیوان ظهیر** هم در ردیف این دو اثر گرانقدر است؛ ثانیاً، ارجمندی آثار استاد یزدگردی امری طبیعی است، چرا که نتیجهٔ آن طرز تلقی نسبت به تحقیق و حاصل آن همه دقت نظر و وسواس علمی هرچه باشد ارجمند است و درجه اول. حکایت تالیف کتاب **حواصل و بوتیمار** حکایتی است آموزنده و شنیدنی؛ حکایتی که باید سرمشق قرار گیرد. ماجرا در کنگره بزرگداشت بیهقی - که در شهریور ۱۳۴۹ در دانشگاه فردوسی مشهد برگزار گردید- آغاز می‌شود. عنوان مقالهٔ استاد در آن کنگره **پوستین حواصل** بوده است، و موضوع آن تحقیق در زمینهٔ یك واژه، یا یك ترکیب در تاریخ بیهقی: واژهٔ **میاوری**، و ترکیب **میاوری حواصل**. آنجا که بیهقی می نویسد: «در راه (راه گرگان) سرما و بادی بود سخت بنیرو، خاصه تا در سر درهٔ دینارساری، و این سفر در اسفندار مذبود و من که بوالفضلم ... **میاوری حواصل** داشتم و قبای روباه سرخ و بارانی و دیگر چیزها فراخور این، و براسب چنان بودم از سرما که گفتی هیچ پوشیده ندارمی». ظاهراً بین استاد و استاد مینوی اختلاف نظر پیش می‌آید و استاد یزدگردی به تامل و تحقیق بیشتر برانگیخته می شود؛ تحقیق و تاملی که حدود شانزده سال به طول می‌انجامد و کتاب ارجمند و بی‌مانند **حواصل و بوتیمار** تالیف می شود. در جریان این تأمل و تحقیق استاد به آموختن دانش جانورشناسی می پردازد و در کلاس های درس برخی از استادان این فن حضور می‌یابد. از هر کتاب پرنده شناسی به زبان انگلیسی، فرانسه و عربی که در جهان سراغ می کند نسخه‌ای به دست می آورد و در کار تحقیقی خود از آن بهره می گیرد. وقتی در جریان کار کتابهایی به زبان عبری به دست آورد که به سبب وسواس علمی حاضر نبود کسی مطالب آنرا برایش ترجمه کند، لذا برای استفادهٔ مستقیم از آنها به آموختن مقدمات زبان عبری پرداخت! زهی همت! چاپ این کتاب در چاپخانه دانشگاه تهران هم حکایتی شنیدنی دارد: سالها استاد، خود، با دقت و وسواسی که لازمهٔ آن، تغییر دادن‌ها و عوض کردن‌ها و دوباره حروف چیدن‌ها بود، کار چاپ کتاب را سرپرستی فرمود و تا حدود صفحه ۳۰۰ را به چاپ رساند خدا می‌داند فاصله دوراهی قلهك و چاپخانه دانشگاه را چندبار طی کرد!

پس از درگذشت استاد پنج - شش سالی هم این بنده بر حسب وظیفه دنبال کار را گرفت و مجموعا ۲۵۴ صفحه (۲۱۲ صفحه متن + ۴۲ صفحه پیشگفتار) باقی مانده را با چهل و چهار عکس مربوط به کتاب، بویژه عکس‌های سیاه و سفید - که خود حکایتی دارد و نگارنده شمه ای از آن را در پایان کتاب تحت عنوان «پایان سخن» بازگفته - چاپ کرد. بدان سبب که چاپ کتاب زمانی دراز به طول انجامیده بود و تغییر و تحولاتی در چاپخانه روی داده بود، بخش‌های پایانی کتاب (شامل فهارس مختلف) در چاپخانه گم شده بود. این بنده با فیش برداری مجدد به شیوهٔ کار استاد - که با آن آشنایی داشت - بخش‌های گم شده را تالیف کرد. خوشبختانه در پایان کار فیش‌های استاد به همت فرزندشان باز یافته شد و با حاصل کار این بنده مقابله گردید و صحت کار تأیید شد. جز اینها نگارنده مقدمه‌ای کوتاه، در احوال و آثار استاد، به فارسی و مقدمه‌ای کوتاهتر، در معرفی کتاب، به انگلیسی نیز به کتاب افزود و بدین سان در اواسط سال ۱۳۷۱ کار پایان گرفت و کتاب از چاپ خارج شد. **حواصل و بوتیمار**، بحق، کتاب سال ۱۳۷۲، در زمینهٔ تحقیقات ادبی، شناخته شد و جایزهٔ آن به یگانه فرزند استاد آقای امیر احمد یزدگردی اعطا گردید.

دکتر یزدگردی، چنانکه من می‌شناختم

دکتر فتح‌ا... مجتبایی

بازنوشتهٔ سخنرانی استاد دکتر فتح‌الله مجتبایی، در مجلس یادبود مرحوم استاد دکتر امیرحسن یزدگردی در دانشگاه اصفهان، در تاریخ ۶۵/۲/۱۷

همی گفتم که خاقانی دریغا گوی من گردد
دریغا من شدم آخر دریغاگوی خاقانی

قسمت و تقدیر این بود که امروز من در مجلس یادبود یکی از عزیزترین دوستانم، یعنی دکتر امیرحسن یزدگردی حاضر باشم و در این ماتم شرکت کنم. در این مجلس دربارهٔ آن شادروان و فضایل علمی و اخلاقی او استادان آنچه گفتنی بود گفتند. درباره فضیلت علم و عالم هم مطالبی گفته شد. من مطلب تازه‌ای ندارم که بگویم و به ذکر خاطراتی چند بسنده می‌کنم:

○ آشنایی من با مرحوم دکتر یزدگردی به سال‌های ۱۳۲۸ و ۱۳۲۹، روزگاری که ما هر دو، در دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران دانشجو بودیم باز می‌گردد. بعد از این روزگار هم مرحوم یزدگردی در قم معلم بود و من در اراک، و وقتی که به تهران می‌آمدیم، غالباً، هنگام بازگشت همسفر بودیم. او در قم پیاده می‌شد و من به اراک می‌رفتم آن وقت رابطهٔ ما رابطهٔ آشنائی بود. در طول راه، تا رسیدن به قم یزدگردی، دائماً، موضوعات علمی و ادبی مطرح می‌کرد و از شعر و ادب سخن می‌گفت، آنقدر که گاهی براستی شنونده را به ستوه می‌آورد و سر و صدای کامیونها و ناهمواری جاده هم مزید بر آن می‌شد. امّا در عین خستگی و بی‌حوصلگی از آنهمه ایمان و شوق، و از آنهمه صداقت در شگفت می‌شدم. برای مرحوم یزدگردی هیچ چیز جز علم، مهم نبود، و هیچ چیز را جز علم جدّی نمی‌گرفت.

○ پس از آن روزگار من به سفر رفتم و مسافرت و دور شدن من موجب شد که یکدیگر را کمتر ببینیم. یك بار که به تهران بازگشتم به دیدار مرحوم مینوی رفتم. شنیده بودم که آن دو-مینوی و یزدگردی ـ به تصحیح کتاب **کلیله و دمنه** مشغولند. از مرحوم مینوی پرسیدم: کار تصحیح کتاب در چه وضع است؟ او با لحنی شکوه‌آمیز گفت: «آقا، وسواس دکتر یزدگردی ما را زمین‌گیر کرده». مرحوم مینوی، که خود در دقّت و وسواس علمی زبانزد بود، از وسواس علمی دکتر یزدگردی به ستوه آمده بود! مرحوم یزدگردی در کار علم و تحقیق نوعی وسواس شبیه به جنون داشت؛ جنون مقدّس، که به این گونه جنون‌ها جنون مقدس باید گفت. ایثار و از خودگذشتگی او در کار علم و تعلیم و تعلّم تام و تمام و تحسین برانگیز بود.

○ بعدها، زمانی دراز، در یك گروه، در دانشکده الهیات، همکار بودیم. گاهی دانشجویی می‌آمد و سئوالی داشت، سئوالی که شاید پاسخ گفتن بدان تنها در چند دقیقه ممکن بود، امّا یزدگردی انقدر از خود مایه می‌گذاشت و صرف وقت می‌کرد که با رفتن دانشجو او خود واقعاً از حال می‌رفت و گاه مدتی باید آرام بگیرد تا به حال طبیعی خود بازگردد! من که بیش از نیم قرن است با درس و معلمی و کاغذ و قلم سر و کار دارم مردی چون یزدگردی در این کار کم دیده‌ام با مردی که هستی و نیستی خود را در این راه صادقانه صرف می‌کرد.

○ وسواس علمی او تا بدان پایه بود که نمی‌گذاشت کاری از پیش برود. در همین سالهای آخر عمر مشغول نوشتن کتابی بود که بخشی از آن به پرندگان و پرنده‌شناسی مربوط می‌شد (=کتاب حواصل و بوتیمار) نزد من می‌آمد، با هم می‌نشستیم، و دو فرهنگ مفصل، که یکی یونانی به انگلیسی و دیگری سانسکریت به انگلیسی، پیش روی می‌نهادیم. ذرّه‌بین‌ها را برمی‌داشتیم و در میان خطوط ریز این کتابها، ساعتها دنبال نام پرندگان می‌گشتیم... او هیچ خسته نمی‌شد! روزی به او گفتم: انجام گرفتن این کار، بدین ترتیب، به اندازهٔ عمر چهار، پنج نسل زمان خواهد گرفت! گفت: مهم نیست، کار باید درست باشد. مثل اینکه برای او آنچه مهم بود حل شدن مشکلی بود و روشن شدن نکته‌ای، نه انتشار کتابی. به همین سبب، به ظاهر، دکتر یزدگردی آثار منتشرهٔ زیادی ندارد، امّا همین چند اثر که از او منتشر شده، نشان می‌دهد که تعمقش، اطلاعش، دقتش، اعتقادش و ایمانش تا چه حدّ بوده است. او در باب کتابی (=نفثة المصدور) که حدود یکصد صفحه است حدود هفتصد صفحه شرح و تفسیر سودمند و مشکل‌گشا نوشته و هر کلمه و هر سطر آنرا تفسیر و تبیین وافی کرده و مشکلی حل نشده باقی نگذاشته است. ارزش و اهمیّت چنین کارهایی را کسانی می‌دانند که خود در این گونه جست‌وجوها عمر گذارده‌اند. از دقت درهمین مقدار از کارهای منتشر شدهٔ او معلوم می‌شود که چه عمری صرف هر کلمه و هر سطر آنها شده است. من، خود، این خصوصیّت دکتر یزدگردی را همیشه حرمت می‌گذاشتم و همیشه آرزو کرده‌ام که چون او این اندازه حوصله، و این اندازه وسواس در کار داشته باشم.

○ در این مجلس، نام دکتر امیرحسن یزدگردی (=امیرحسن) که بر آن پارچه سفید نوشته شده، موجب شد تا نکته‌ای دربارهٔ اقبال لاهوری به یاد من آید: اقبال، در سیالکوت استادی به نام مولانا امیرحسن سیالکوتی، یا لاهوری داشت که همواره خود را مدیون او می‌دانست و همیشه، حتی در سفرهای درازی که در اروپا و آسیا داشت رابطهٔ خود را با استادش حفظ می‌کرد و همیشه می‌گفت: «من آنچه دارم از استادم امیرحسن دارم». پس از آنکه اقبال از اروپا بازگشت و در هند آن روزگار مرد بسیار معروف و معتبر و بزرگی شد، دولت هند آن زمان، خواست که درجهٔ «لُردی» یا لقب «سِر» ـ که عالی‌ترین درجه‌ای است که دولت انگلستان به کسی می‌دهد ـ به اقبال داده شود. حاکم پنجاب از اقبال دعوت کرد تا در این باره با او گفتگو کند. اقبال گفت: تا به استاد من، رسماً لقب **شمس العلماء** ندهید من این لقب را نمی‌پذیرم. پرسیدند: استادت کیست؟ گفت: امیرحسن. گفتند آخر، او کسی نیست که از سوی بزرگترین مقام امپراطوری بریتانیا به او لقب شمس‌العلماء بدهند. اقبال بر شرط خود پای فشرد و چون از او پرسیدند: آثار استاد تو چیست؟ پاسخ داد: «یکی از آثار او منم»!...

آثار دکتر یزدگردی معلمانی هستند که اکنون در دانشگاهها و مدرسه‌های ما به تدریس و تعلیم ادب فارسی مشغولند و می‌کوشند تا بار این مسئولیّت بزرگ فرهنگی را بر دوش دارند. بعضی از بهترین استادان زبان و ادبیات فارسی در مدارس و دانشکده‌های امروز کسانی هستند که شاگرد یزدگردی بوده‌اند. چه اثری و چه تأثیری از این بهتر؟ ای کاش هر معلمی از اندکی از این مقدار تأثیر و اثر بهره داشته باشد. او زندگیش را وقف شاگردان خود می‌کرد و خانه‌اش، خانهٔ شاگردانش بود.

○ توجّه خاص او به فرهنگ ایران تحسین برانگیز بود. آخرین سفری که با هم به اصفهان آمدیم و در خیابانهای اصفهان قدم می‌زدیم، حالت وجدی به دکتر یزدگردی دست داده بود که من در مدت سی ـ چهل سال آشنایی و دوستی با او در او ندیده بودم. به میدان نقش جهان آمدیم در مقابل گنبدها ایستادیم. گفت: «می‌دانی، اصفهان، قلب ایران است و من وقتی به اصفهان می‌آیم به ایرانی بودن خود فخر می‌کنم». علاقهٔ او به اصفهان، به عنوان قلب ایران، تا بدین پایه بود. همان روز گفت: «دلم می‌خواهد رخت به اصفهان کشم و در اصفهان زندگی کنم»، و شما نصیب و قسمت را ببینید: یزدگردی به اصفهان آمده است و در اصفهان زندگی می‌کند. آخر، نه اینکه ساعات عمر یزدگردی در همین کتابهایی بود که به دانشگاه اصفهان اهدا شد. لحظه لحظه‌های عمر یزدگردی در این کتابها جمع آمد و به دست شما رسید. او چنانکه خود می‌خواست اکنون در اصفهان است و در اصفهان زندگی می‌کند و برای همیشه در اصفهان زندگی خواهد کرد. من از این بابت، هم خوشحالم و هم در این پیش‌آمد نوعی خاصیّت تقدیر الهی می‌بینم، یعنی آرزوی کسی که می‌خواست در اصفهان زندگی کند چنان برآورده شود که برای همیشه در اصفهان به حیات روحی و معنوی خود ادامه دهد. بی تردید تا باطن کسی پاك نباشد خداوند آرزویش را این چنین برآورده نمی‌سازد.

با این آرزو که روان آن نیکمرد شاد و روحش غریق رحمت حق باشد و اصفهان، این قلب ایران، همیشه پرجوش و پر خروش و تابناك، به سخنانم پایان می‌دهم.

□ به ظاهر، دکتر یزدگردی آثار منتشرهٔ زیادی ندارد، امّا همین چند اثر که از او منتشر شده، نشان می‌دهد که تعمقش، اطلاعش، دقتش، اعتقادش و ایمانش تا چه حدّ بوده است.

نگاهی به کتاب دکتر امیرحسن یزدگردی

حواصل و بوتیمار

● علی اصغر محمدخانی

یکی از خصوصیات برجسته مرحوم دکتر امیر حسن یزدگردی دقت و وسواس شدید در زمینه تحقیق، تتبع و نگارش کتاب است. دکتر یزدگردی از محققانی بود که هم در زمان حیاتش ناشناخته ماند و هم در فقدانش آنچنان که باید او را کمتر می‌شناسند. به عقیده نگارنده اگر کسی بخواهد با نمونه برجسته کار تحقیقی، وسواس علمی، ذوق هنری و زحمت و سخت کوشی در تتبع و تحقیق آشنا شود باید دو کتاب «نفثة‌المصدور» و «حواصل و بوتیمار» دکتر امیرحسن یزدگردی را با دقت مطالعه نماید.

اولین کتاب دکتر امیر حسن یزدگردی که در سال ۱۳۴۳ منتشر شد و به عنوان کتاب سال برگزیده شد تصحیح «نفثة‌المصدور» انشای شهاب‌الدین محمد خرندزی زیدری نسوی است. یك رسالهٔ ۱۲۵ صفحه‌ای از یك نویسنده قرن هفتم هجری که تبدیل به یك کتاب قطور ۹۰۰ صفحه‌ای شد و این نبود مگر اثر همت یزدگردی که کلمه به کلمه و سطر به سطر کتاب را توجیه و تفسیر و توشیح و تصحیح نمودند، چنانکه حواشی و مقدمات کتاب درست ۹ برابر اصل کتاب شد. کتاب «حواصل و بوتیمار» که بعد از وفات ایشان به کوشش دکتر اصغر دادبه از شاگردان برجسته استاد یزدگردی منتشر شد و در سال ۱۳۷۲ به عنوان کتاب سال برگزیده شد. این کتاب زبده حاوی دقیق‌ترین و روشن‌ترین تحقیقات درخصوص حواصل و بوتیمار است.

در این کتاب، حواصل که گونه‌ای از پرندگان خانوادهٔ مرغ سقّا یا پلیکان است و بوتیمار که از راستهٔ لك‌لك سانان و از خانواده بوتیمار می‌باشد به تفصیل معرفی شده‌اند.

حواشی بخش‌های مختلف کتاب بیش از متن کتاب و فقط قسمت تصحیحات و استدراکات و اضافات و فهارس و مراجع آن ۲۸۴ صفحه را به خود اختصاص داده است.

□ اگر کسی بخواهد با نمونه برجسته کار تحقیقی، وسواس علمی، ذوق هنری و زحمت و سخت کوشی در تتبع و تحقیق آشنا شود باید دو کتاب «نفثـةالمصدور» و «حـواصـل و بوتیمار» دکتر امیرحسن یزدگردی را با دقت مطالعه نماید.

□ کتاب «حواصل و بوتیمار» بعد از وفات ایشان به کوشش دکتر اصغر دادبه از شاگردان برجسته استاد یزدگردی منتشر شد و در سال ۱۳۷۲ به عنوان کتاب سال برگزیده شد. این کتاب زبده حاوی دقیق‌ترین و روشن‌ترین تحقیقات درخصوص حواصل و بوتیمار است. در این کتاب حواصل که گونه‌ای از پرنـدگان خانواده مرغ سقا یا پلیکان است و بوتیمار که از راستهٔ لك‌لك سانان و از خانوادهٔ بـوتیمار می‌باشد بـه تفصیل معرفی شده‌اند.



انتشارات دانشگاه تهران

۳۱۳۸

حواصل و بوتیمار

تألیف

استاد فقید دکتر امیرحسن یزدگردی

به کوشش

دکتر اصغر دادبه

در بخش‌هایی از کتاب، نویسنده ردپای این دو پرنده را در ادبیات فارسی اعم از شعر و نثر ـ از دیدگاه تشبیه و استعاره و کنایه و تمثیل ـ دنبال کرده است.

اینکه کسی سالها وقت خود را صرف تحقیق در ویژگیها و مشخصات دو پرنده که کاری خشك و خسته کننده است یا لااقل بحث خیلی تخصصی و خواهان چندانی ندارد بکند، همت بلند و تحمل و برداری می خواهد.

مولف کتاب مـردی عالم، محقق و متتبع بود و معلوماتی بسیط در زبان و ادب فارسی و عربی داشت.

دکتر دادبه در پیشگفتار کتاب در باره سخت کوشی استاد یزدگردی در تألیف کتاب حواصل و بوتیمار می نویسد:

«در زمینه تحقیق، استاد فقید، محققی بود سخت کوش و خستگی ناپذیر، پرحوصله و بردبار، دقیق و نکته یاب و به تعبیر قدما «موی بین». توگویی ویژگی‌های آرمانی که در کتابهای روش شناسی (Methodology) برای یك محقق خوب و شایسته برشمرده می شود، در استاد یزدگردی جمع آمده بود. چه بسا در باب یك نکتهٔ کوچك، در باب یك واژه، روزها و هفته‌ها و ماهها به جستجو می پرداخت و تا به نتیجهٔ مطلوب نمی‌رسید، نمی‌آرامید، نتیجه‌ای که به قول بیهقی «موی در او نتوانستی خزید» (تاریخ بیهقی طبع دکتر فیاض، ص ۵۳۰). بازتاب این روش ـ که بیانگر کمال طلبی استاد در کار علمی است ـ در تمام آثار بازمانده از او آشکار است. آثار محققانه و کم مانندی که هر سطر آن از سخت کوشی‌ها و ژرف بینی‌های پژوهنده‌ای حکایت می کند که تفرجگاهش، کوی دلبرش، باغ و بوستانش، تنها، کتابخانه‌اش بود، و سیر و سیاحتش، تنها، مطالعه و تحقیق. سرگذشت تألیف کتاب حاضر (حواصل و بوتیمار) به خامهٔ استاد فقید، سرگذشتی است شنیدنی و آموزنده، که خوانتنده را به شگفتی و تحسین وا می‌دارد: در روزهای بیست و یکم

تا بیست و پنجم شهریورماه ۱۳۴۹ خورشیدی دانشگاه مشهد به منظور بزرگداشت ابوالفضل بیهقی، مجلس بزرگداشتی برگزار می‌کند. استاد فقید ـ که از شیفتگان نثر بیهقی بود ـ نیز به منظور سخنرانی در این مجلس شرکت می‌جوید. موضوع سخنرانی استاد در این مجلس «پوستین حواصل (= میاوری حواصل)» در تاریخ بیهقی است (رك: تاریخ بیهقی طبع دکتر فیاض، ص ۵۸۰)، و این آغاز راه است، راهی که پیمودن آن از شهریور ۱۳۴۹ تا زمستان سال ۱۳۶۴ (= ۱۶سال) یعنی ماههای آخر عمر استاد، بی‌وقفه ادامه می‌یابد.»

استاد یزدگردی به منظور استفاده مستقیم از منابع مربوط به دانش جانورشناسی به آموختن این دانش پرداخت و برای تحقق این منظور، در کلاس‌های درس برخی از استادان این فن نیز حاضر شد. ارزش کار دکتر یزدگردی وقتی شناخته می‌شود که بدانیم برای تألیف کتاب حاضر، از هر کتاب پرنده شناسی به زبانهای اروپایی، خاصه به زبان انگلیسی و فرانسه (و گاه دیگر زبانها) و نیز به زبان عربی که در جهان سراغ یافت، نسخه‌ای به دست آورد، یا آنرا از کتابخانه‌ای، و یا از شخصی به امانت گرفت و از آن در کار تحقیقی خود بهره برد. در جریان این تحقیق، وقتی احساس کرد که برای استفاده از کتاب یا کتبی که به زبان عبری در این باب نوشته شده است، آشنایی به این زبان ضرورت دارد، نزد خاخامی عبری دان به آموختن مقدمات زبان عبری پرداخت.

مؤلف در پیشگفتار چهل و دو صفحه‌ای کتاب انگیزه و شیوه تحقیق خود را بیان می‌کند:

«باری در اختیار دو نام «حواصل» و «بوتیمار» ـ که به ترتیب، به همهٔ «گونه» های «خانواده مرغ سقا» و برخی از «گرنه»ها و «زیرگونه‌های» «خانواده بوتیمار» اطلاق شده است ـ سعی فراوان و جد وافر به کار بسته، که با تأمل و غور، در یکایك منابع مذکور، جوانب این مهم را از جهات مختلف درنظر گیرد، و با آهستگی و احتیاط بسیار و شکیبایی و حوصله تمام، همه گونه دقت ممکن را در این باب مرعی و ملحوظ بدارد، و به زعم خود، از این رهگذر مصداق واقعی این دو نام را در طول قرون و تمامی اعصار، چه در کتب طب و داروسازی و جانورشناسی قدیم، و چه در کتب شعر و ادب و لغت آشکارا سازد» و در پایان پیشگفتار با شکسته نفسی تألیف خود را تصنیف گونه‌ای در لباس تألیف به شمار می‌آورد و می‌افزاید

«با آنکه سالیانی چند از عمر را یکسره بر سر این اثر ناچیز و دقت و تامل در فصول و بخشهای مختلف آن نهاده، و به تعبیر قدما، گاه، بر سر این دفتر و یافتن رأی درست، «خار در جان شکسته است» ـ دفتری که شاید بتوان آن را از جهاتی چند تصنیف گونه‌ای به شمار آورد در لباس تألیف ـ و نیز با آنکه پیوسته دل در این آرزو بسته بوده، که سخنش از مصدوقهٔ تعبیر «چنانکه باید، نه چنانکه آید» چندان به دور نباشد، دریغ، که به گفتهٔ پیشینیان «شمار خانه به بازار راست نیامده است.» و وجه صواب به نحو دلخواه، و چنانکه باید، روی ننموده، و به ناچار از این رهگذر، دست تهی و روی سیاه و خجل بازگشته «که کس مباد زکردار ناصواب خجل».

مولف سپس در مقدمه برداشت و تصور شاعران را از دو مرغ حواصل و بوتیمار می‌آورد و در حواشی مقدمه فرق کلمه‌های مرغ، ماکیان و پرنده را شرح می‌دهد. فصل نخستین با عنوان حواصل است. این فصل در سیزده بخش سامان یافته است و بخشها مانند مقدمه دارای حواشی بسیار دقیق و مستند است.

در بخش نخستین معانی لغوی حواصل، در بخش دوم نامهای حواصل، بخش سوم نظری اجمالی به ماهیت حواصل، بخش چهارم حواصل در کتب لغت را بیان می‌کند. در بخش پنجم حواصل در جانور شناسی قدیم را مورد بررسی قرار می‌دهد و در بخش ششم از حواصل در طب و داروسازی قدیم سخن می‌رود. بخش هفتم اختصاص به پوستین حواصل دارد و بخش هشتم و نهم توضیح بر حواصل است و نیز استفاده‌هایی که از اندامهای وی می‌شود. بخش دهم حواصل در معنی نوعی مرغ شکاری بررسی می‌شود و در بخش یازدهم نظری اجمالی به برخی از افسانه‌ها و داستانها و تمثیلهایی که در باب «حواصل» ساخته و پرداخته‌اند دارد.

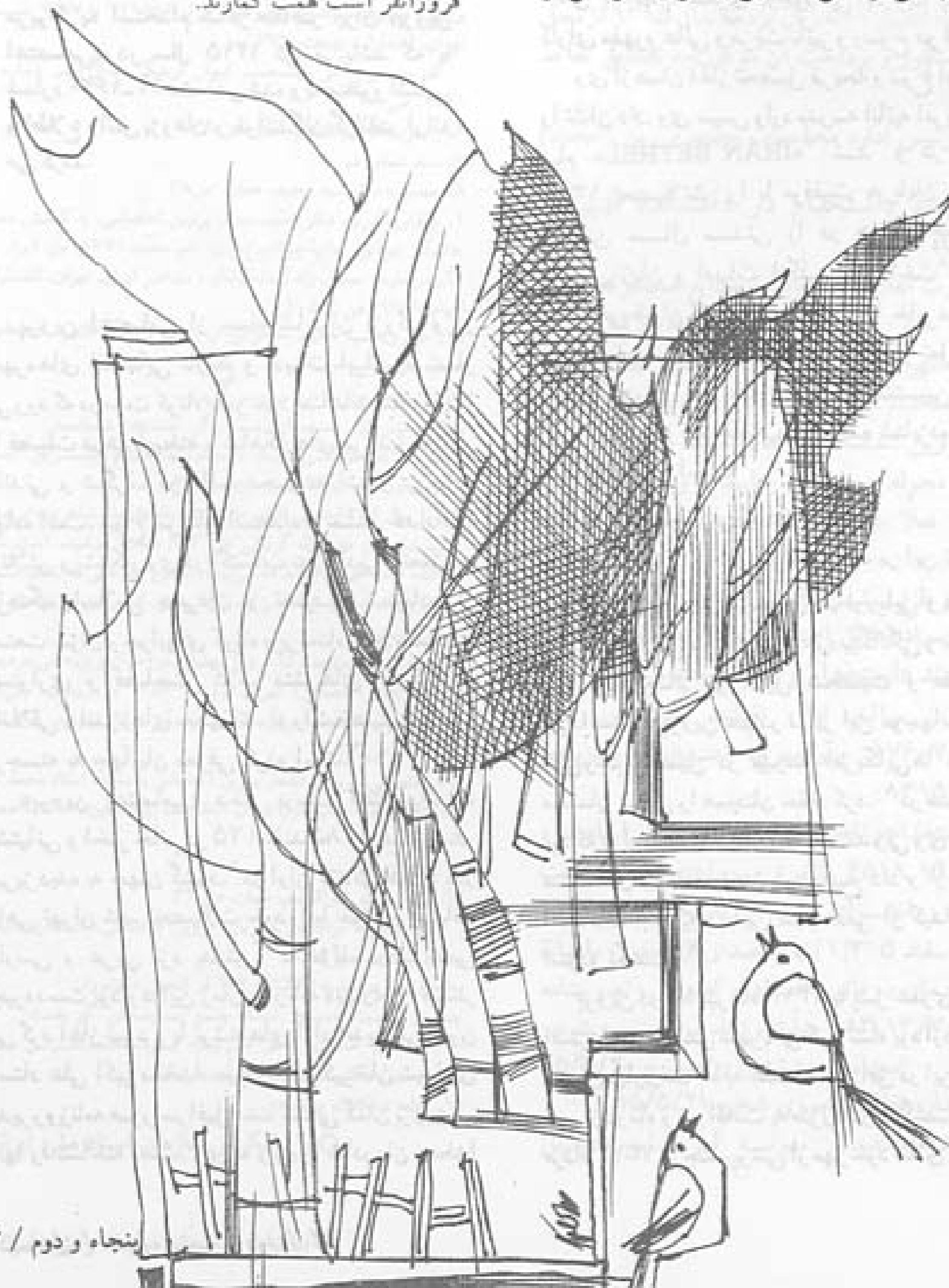
در بخش دوازدهم بحثی فقهی در حل یا حرمت گوشت حواصل بیان شده است که با توجه به نکاتی که در کتب فقه جعفری به نشانهای حِل و حرمت پرندگان اشارت رفته، به ظاهر چنین می‌نماید، که چند نشان از نشانهای حرمت مرغان در حواصل جمع است و هیچ یك از علامات حلیت در وی مشهود نمی‌افتد. در آخرین بخش از فصل نخستین با عنوان «حواصل در ادب فارسی» کیفیت استعمال و نحوه تشبیه و وصف آن در شعر فارسی و برداشت شاعران از خصوصیات این پرنده را بیان می‌نماید.

فصل دوم کتاب «بوتیمار» دارای یازده بخش است با عناوین ذیل:

معنی لغوی بوتیمار، نامهای بوتیمار، نظری اجمالی به ماهیت بوتیمار، بوتیمار در کتب لغت و صید نامه، بوتیمار در جانورشناسی قدیم، بوتیمار در طب و داروسازی قدیم، پر بوتیمار، شکار بوتیمار، نظری اجمالی به برخی از تمثیلها و افسانه‌هایی که در باب بوتیمار ساخته و پرداخته‌اند، بحثی در حل و حرمت گوشت بوتیمار، بوتیمار در ادب فارسی.

فصل سوم کتاب «حواصل و حواصیل در معنی بوتیمار» نام دارد در این فصل مؤلف، حواصل را مرغی آبی و در شناوری ماهر و در راه رفتن گران و بطی، با پاهایی کوتاه و پرده‌هایی در پنجه با منقاری دراز و پهن که نوك بخش زیرین آن تیز است و به پایین برگشته و بوتیمار را مرغی با پاهایی بلند و منقار و گردنی دراز که بیشتر در کنار برکه‌ها و رودها و تالابها زندگی می‌کند، تعریف کرده است.

بیش از نیمی از کتاب شامل تذکار، تصحیحات و استدراکات و اضافات، فهرستهای مختلف است. امید است که جناب دکتر اصغر دادبه نسبت به انتشار بقیهٔ آثار دکتر یزدگردی به ویژه تتبع ایشان در دیوان ظهیر فاریابی که رسالهٔ دکتری ایشان با راهنمائی استاد فروزانفر است همت گمارند.



چند سند تاریخی دربارهٔ پروین اعتصامی

• علی کریمیان



در میان اسناد موجود در آرشیو سازمان اسناد ملی ایران، بخشی به اسناد رجال و شخصیتهای علمی و فرهنگی تاریخ معاصر ایران اختصاص یافته است که با کدهای مشخص و فهرست و عناوین خاص خود طبقه‌بندی و آماده ارائه به پژوهشگران می‌باشد از آن جمله هشت برگ سند مربوط به استخدام شاعر معاصر ایران «پروین اعتصامی» در سال ۱۳۱۵ ش می‌باشد که با شماره ۱۶۲۰ـ۲۴ مشخص شده و به منظور آشنایی و اطلاع دانش پژوهان و خوانندگان گرانقدر ارائه می‌گردد.

پروین اعتصامی از جمله شاعران بزرگ و از چهره‌های استثنایی تاریخ و ادبیات ایران به شمار می‌رود که در مدّت کوتاه عمر خود صناعات شاعری را با فضیلت درهم آمیخته و شاهکارهای بی‌بدیل و آثار ماندنی و شگرف در قالب مجموعه اشعار بر جای نهاده است. نبوغ سرشار، استعداد درخشان خدادادی و تلاش و پشتکار وی در اکتساب علوم ادبی و تعمق در فرهنگ اسلامی «عرفان و تصوف»، استفاده از صنعت سؤال و جوابهای کوتاه و پر معنا، زبان سمبلیك، استواری و فصاحت کلام، منش‌های بزرگوارانهٔ اخلاقی و اندرزهای حکیمانه، او را شخصیتی ممتاز و برجسته به جهانیان معرفی کرده است.[1]

«پروین اعتصامی» دختر یوسف اعتصام‌الملك آشتیانی و اختر خانم در ۲۵ اسفند ۱۲۸۵ هـ. ش. در تبریز دیده به جهان گشود.[2] در اوان کودکی همراه پدر راهی تهران شد. تحصیلات خود را با خواندن ادبیات فارسی و عربی نزد پدرش[3] که مؤلف و مترجمی چیره‌دست بود و دراین زمان روزنامهٔ «بهار»[4] را منتشر می‌کرد آغاز نمود و با نوشته‌های آزاد اندیشانی چون استاد علی اکبر دهخدا، میرزا جهانگیرخان شیرازی مدیر روزنامه صوراسرافیل آشنا شد بی‌گمان پروین نیز آنها را شناخته است. وی به ویژه با شادروان دهخدا دوست دانشمند پدرش، آثار قلمی و تفکرات سیاسی اجتماعی او، به خوبی آشنایی داشته است[5] و به قول پدر شاعره «خانم پروین با کمال هنرمندی، تفکرات خود را جامه جمال پوشانیده و به زیور سخن آراسته و با این اسلوب دلفریب به خوانندگان تقدیم کرده است. همین که خاطر شاعر از فکر و احساس لبریز شد و فروغ یك معنای بدیع در ضمیرش جلوه گر گشت از این تجلی با الهام، شعری بوجود می‌آید زیبا و دلپذیر، دارای مفهوم عالی و مزیت تأثیر و رسوخ در اذهان[6].

وی از همان آغاز تحصیل قریحه و نبوغ ادبی خود را نشان داد. وی سپس وارد مدرسه اناثیه امریکایی به نام «IRAN BETHEL»[7] شد و در خرداد ۱۳۰۳ تحصیلاتش را با موفقیت به پایان رساند و در این سال مدتی را در همان‌جا به تدریس زبان و ادبیات انگلیسی پرداخت[8] و وضع اجتماعی ایران عوض شده بود رضا خان در عرصه قدرت خودنمایی می‌کرد و ایران چهار نعل بسوی تمدن غرب می‌رفت عده‌ای از زنان و منتسبین به دربار که به تازگی از قید حجاب به درآمده شتابزده به تقلید فرنگیها می‌پرداختند.

خلق را تقلیدشان بر باد داد
ای دو صد لعنت بر این تقلید باد

عده‌ای پوشیدن لباسهای مد اروپایی و دوری از فرهنگ اسلامی و ایرانی و ازخود بیگانگی و حضور در مجالس آنچنانی را دلیل شخصیت و مقام خود می‌دانستند[9] پروین هم در مسیر این موجهاست ولی علی‌رغم تحصیل در مدرسه آمریکایی‌ها تیپ زن مسلمان شرقی را همچنان حفظ کرد.[10] در همین زمان بود که به او ورود به دربار پیشنهاد شد ولی وی محنت با مستمندان را بر منت دربار ترجیح داد و از این امر استنکاف جست و بدین سبب دمی از کید غمازین آسوده نگشت.[11]

پروین در ۱۹ تیر ماه ۱۳۱۳ با پسر عموی خود که افسر پلیس ورئیس شهربانی کرمانشاه بود ازدواج کرد و به آن دیار رفت امّا به علت عدم توافق در این ازدواج پس از دو ماه و نیم اقامت به منزل پدر بازگشت و در ۱۱ مرداد ۱۳۱۴ با چشم‌پوشی از مهر خود طلاق گرفت[12] و فقط به کنایه این سه بیت را سرود.

«ای گل، تو زجمعیت گلزار چه دیدی
جز سرزنش و بدسری خار، چه دیدی
ای شمع دل افروز تو با این همه پرتو
جز مشتری سفله به بازار چه دیدی
رفتی به چمن لیك قفس گشت نصیبت
غیر از قفس، ای مرغ گرفتار چه دیدی»

در همین سال بود که برای نخستین بار دیوان اشعار وی با مقدمه «ملك الشعرای بهار» که مشتمل بر ۵۰۰۰ بیت بود به چاپ رسید. بهار در مقدمهٔ این دیوان می‌گوید «این دیوان ترکیبی است از دو سبك و شیوه لفظی و معنوی آمیخته با سبکی مستقل و آن دو یکی شیوه شعرای خراسان است خاصه استاد ناصر خسرو و دیگری شیوه شعرای عراق و فارس است و از حیث معانی نیز بین افکار و خیالات حکما و عرفا است و این جمله با سبك و اسلوب مستقلی که خاص عصر امروزی و بیشتر پیرو تجسم معانی و حقیقت‌جویی است ترکیب یافته و شیوه‌ای بدیع بوجود آورده، است... این دیوان از افکار و خیالات و تعبیرات دیگران خالی نیست ممکن است تتبع خانم پروین با حافظه قوی و ادراك پاك او بر ماخذ و مصدر فلان تعبیر یا تشبیه آگاه نباشد لکن هر چه هست نتیجه از خود اوست[13]... هرگاه تنها غزل «سفر اشك» از این شاعر شیرین زبان باقی مانده بود کافی است که وی را دربارگاه شعر و ادبیات حقیقی جایگاهی عالی و ارجمند بخشد تا چه رسد به «لطف حق» «کعبه دل» «گوهر اشك» «روح آزاد» «دیده و دل» «دریای نور» «گوهر و سنگ» «حدیث مهر» «ذره» «جولای خدا» «نغمه صبح» و سایر قطعات که همه از او و هر یك برهان آشکار بلاغت و سخندانی است[14]» وی سپس از ۲ خرداد ۱۳۱۵ تا اسفند ماه سال ۱۳۱۵ به سمت کتابدار در دانشسرای عالی مشغول به کار شد[15] و در همین سال از طرف وزارت معارف و اوقاف و صنایع مستظرفه به او درجه علمی اهداء گردید که پروین آن را به این دلیل که «شایسته تر از من بسیارند» پس فرستاد.[16]

مرگ پدرش در سال ۱۳۱۷ هـ.ش و ازدواج ناموفق، دو اتفاق بزرگ در زندگی شخصی «پروین» بود که روح لطیف وی را سخت آزرد اثرات این دو

واقعه در کمال اشعارش منعکس است.[17]

پروین این بانوی خردمند فرهیخته همه استعداد و توان شعری خود را با صراحت یا به زبان کنایه و استعاره در راه بیان محرومیتها، ستمدیدگیها، دل‌آزردگیها و رنجهای بینوایان به کار برد و به مدد سروده‌های خویش به پیکار ستم و سالوس و مردم‌فریبی می‌رود آن جا که سروده است.[18]

«روزی شکار پیرزنی با قباد گفت
کز آتش فساد تو جز دود و آه نیست
جمعی سیاهروز سیهکاری تواند
باور مکن که بهر تو سیاه روزی نیست
ویرانه شد زظلم تو هر مسکن و دهی
یغماگر است چون تو کسی پادشاه نیست[19]»

یا در قطعه «اشك یتیم» می‌گوید:

«ما را به چوب و رخت شبانی فریفته است
این گرگ سالهاست که با گله آشناست
آن پارسا که ده خرد و ملك رهزن است
آن پادشا که مال رعیّت خورد گداست
بر قطره سرشك یتیمان نظاره کن
تا بنگری که روشنی گوهر از کجاست»[20]

به زودی ماه فروردین می‌رسید و هوای لطیف و باطراوت بهاری هر سپیده‌دم را با ابداعی از صنع لایزال خداوند حی سبحان بی دریغ در معرض دیدگان می‌گذاشت و کوه و دشت فرش دیبا گسترانیده و پرده میناگون خویش را به ابر سفید منقش می‌ساخت؛ درختان را بر خلعت نوروز تن‌پوشی از برگهای سبز و زیبا دربرگرفته و شاخه‌هایش کلاهی از شکوفه‌های رنگارنگ بر سر نهاده بود و دشت و دمن آکنده از بوی خیری، یاسمین، آلاله و ارغوان گشته و صدای صعوه، تذرو، هزار، فاخته و شباهنگ هر رهگذر را شیفته خود می‌کرد و روستاییان نیز مشغول بذرافشانی و آبادانی بودند. اما دیری نپائید که باد پاییزی بهار عمر پروین وزیدن گرفت و ناگاه در غروب ۱۶ فروردین ۱۳۲۰ صدای بوم خبر از خاموشی هزار این گلستان را داد و ستاره پر فروغ پروین رو به افول نهاده و شاعره‌ای روی در نقاب خاك کشیده بود.

اینکه خاك سیهش بالین است
اختر چرخ ادب پروین است
گرچه جز تلخی از ایام ندید
هرچه خواهی سخنش شیرین است

ooo

شرح سند «قرارداد استخدام»

وزارت معارف و اوقاف و صنایع مستظرفه، اداره استخدام، نمره ۶۵۱۷، بتاریخ ۱۳۱۵/۴/۲۷.

قرارداد- وزارت معارف و اوقاف و صنایع مستظرفه با خانم پروین صاحب ورقه نام و نشان ۱۴۵۷۹ صادره از ناحیه تبریز متولد سال ۱۲۸۵ شمسی ولد آقای یوسف که نام خانوادگی او اعتصامی است برطبق مواد ذیل قرارداد می‌نماید که از تاریخ دوّم خردادماه ۱۳۱۵ لغایت اسفندماه سال ۱۳۱۵ بسمت کتابداری دانشسرای عالی اشتغال داشته باشد.

ماده ۱- مشارالیها ملزم است طبق دستورات نظامات وزارت معارف رفتار نماید و در صورت تخلف وزارتخانه حق الغاء این قرارداد را خواهد داشت.

ماده ۲- مشارالیها ملزم است که تمام اوقات رسمی مشغول انجام وظیفه بوده و در ازاء این خدمت ماهی پانصد ریال حقوق به مشارالیها پرداخت خواهد شد.

ماده ۳- وزارت معارف اختیار دارد که محل خدمت مشارالیها را با رعایت مندرجات این قرارداد برحسب لزوم تغییر بدهد.

ماده ۴- مشارالیها سالی یك ماه مرخصی با استفاده از حقوق خواهد داشت لیکن ترتیب اعطاء آن با وزارت معارف است.

ماده ۵- هرگاه در جریان مدت این قرارداد مقتضیات اساسی اداری و با رعایت امور مالی و علمی و فنی ایجاب نماید وزارت معارف حق الغاء این قرارداد را خواهد داشت.

ماده ۶- مشارالیها در صورتی که بخواهد استعفا دهد باید دو ماه قبل کتبا وزارت معارف را از نظر خود مطلع نماید در صورت عدم اطلاع حق دریافت حقوق دو ماه خود را نخواهد داشت در صورتی که اخذ نموده باشد باید مسترد دارد.

ماده ۷- مشارالیها در موارد تخلف و تقصیرات طبق نظامنامه داخلی وزارت معارف محاکمه اداری خواهد شد.

ماده ۸- این قرارداد در پنج نسخه تحریر و در وزارت معارف امضاء و مبادله گردید.

امضاء صاحب قرارداد — ازطرف کفیل اداره استخدام
پروین اعتصامی — محمّد برزین

وزیر معارف و اوقاف
سیدمحمّد رضوی

[حاشیه]: اعتبار ۵۰۰ ریال بودجه سال ۱۳۱۵ از محل ماده ۱ منظور و پرداخت آن موکول به تصدیق تقاعد است

رئیس اداره محاسبات محمد برزین [امضاء]

شرح سند «استخدام در دانشکده ادبیات، دانشگاه تهران»

وزارت معارف و اوقاف و صنایع مستظرفه، سواد مراسله، نمره ۲۵۰۰، مورخه ۱۵/۵/۱۷ [۱۳ ه.ش]، دانشگاه تهران - دانشکده ادبیات، نمره ثبت ۷۳۳۹.

اداره استخدام - برحسب اطلاع کتبی مدیر کتابخانه خانم پروین اعتصامی و خانم معتمد از عهده انجام وظایف محوله مربوط به کتابخانه برمی‌آیند و این موسسه فعلا در استخدام مشارالیها فعلا مانعی نمی‌بیند.

از طرف رئیس دانشسرای عالی امضاء عامری
سواد مطابق اصل است علی صادقی [امضاء]

شرح سند «استخدام و میزان حقوق»

وزارت مالیه، اداره تقاعد کشوری، نمره ۱۷۶۰۷/۴۹۲۰، موضوع، تصدیق، تاریخ ۱۳۱۵/۵/۲۰.

اداره استخدام وزارت معارف - عطف به مراسله نمره ۶۵۱۸-۱۵/۴/۲۸ خانم پروین اعتصامی به سمت کتابداری دانشسرای عالی از تاریخ دوم خردادماه لغایت اسفند ۱۳۱۵[۱] با پانصد ریال حقوق ماهیانه به استناد ماده ده قانون استخدام کشوری و تصویبنامه نمره ۸۸۳-۱۳/۳/۱ هیأت وزراء موافقت می‌شود.

امضاء [احمد تیموری] مورخ ۱۵/۵/۲۰
معاون اداره تقاعد کشوری شجره ۱۵/۵/۲۱

[حاشیه] تصدیق، مدرسه آمریکایی تصدیق تخصص در امور کتابداری برای محترمه مذکور تحویل شود ولی چون وزارت معارف تشخیص داده و قرارداد را امضا نموده‌اند ناچار بپیوست موافقت تهیه شد. ۱۵/۵/۲۱

شرح سند «کناره گیری از خدمت»

وزارت معارف و اوقاف و صنایع مستظرفه، ابلاغ نمره ۳۹۴۹/۲۸۶۸، مورخه ۱۶/۱/۳۰[۱۳ هـ.ش]

کارگزینی - خانم پروین اعتصامی کتابدار سابق دانشسرای عالی بموجب گزارش دانشسرای عالی چون از اوّل فروردین‌ماه ۱۳۱۶ برای ادامه خدمت و قبول شغل حاضر نشده و خدمتی در وزارت معارف نخواهید داشت.

از طرف وزیر معارف و اوقاف دکتر ولی‌الله نصر

رونوشت برای اطلاع اداره تقاعد کشوری ارسال شود.

کارگزینی وزارت معارف. حسن فرزان [امضاء]

پانویس‌ها

۱- رادفر، دکتر ابوالقاسم، کیهان فرهنگی، سال چهارم، شماره ۱ ص ۳۳
۲- سند شماره یك
۳- مصاحب، غلامحسین، دایرة‌المعارف فارسی، ص ۱۶۷
هـ.ل رابینو، روزنامه‌های ایران، از آغاز تا سال ۱۳۲۹ هـ.ق (با اضافات و شرح کامل به همراه تصاویر روزنامه‌ها) ترجمه جعفر خمامی‌زاده، انتشارات موسسه اطلاعات ۱۳۷۲، ص ۸۹
۴- بهار، مجله ماهانه ادبی/تاریخی، مدیرها به ترتیب میرزا یوسف خان آشتیانی ملقب به اعتصام‌الملك، سیدجواد مدیرالممالك و عباس خلیلی، نخستین مجله تمام عیار ادبی ایران، دو دوره انتشار با فاصله بسیار ۱۲۸۸/۱۳۰۰.
برزین، مسعود، شناسنامه مطبوعات ایران از ۱۳۱۵ تا ۱۳۵۷ شمسی، تهران، انتشارات بهجت، ۱۳۷۱
۵- حسینی، دکتر سیدمحمد، کیهان فرهنگی، سال نهم، شماره ۲، ۱۳۷۱، ص ۳۸
۶- رادفر، دکتر ابوالقاسم، همان ص ۳۴
۷- سند شماره دو
۸- حسینی، دکتر سید محمد، همان، ص۳۸
۹- چاوش اکبری، دکتر رحیم، دیوان پروین اعتصامی، به کوشش محمد عالمگیر تهرانی، چاپ چهارم، تهران، نشر محمّد ۱۳۷۱، ص ۲و۱.
۱۰- مرسلوند، حسن، زندگینامه رجال و مشاهیر ایران، تهران، انتشارات الهام، ۱۳۶۹، ص ۷-۲۰۵
۱۱- حائری، سید هادی، خاطراتی از پروین و عصر طلایی، ادبستان، شماره سی‌ویکم، ص ۳۲
ملك‌الشعرای بهار در این مورد می‌گوید:
سخنوران جهان ناز اگر کنند شاید
شکر لبی که خداوند طبع شیرین است
۱۲- رادفر، دکتر ابوالقاسم، همان، ص ۳۴.
۱۳- در سال ۱۳۵۶ هـ.ش کتابی منتشر شد بنام «تهمت شاعری» نویسنده کتاب شادروان فضل‌الله گرکانی طی ۱۴۴ صفحه کوشیده است تا به خواننده کتاب خود بباوراند که سرایندهٔ راستین شعرهایی که سالهاست به نام پروین اعتصامی خوانده و تحسین می‌شود کسی جز علامه علی‌اکبر دهخدا نیست.
گرکانی، فضل‌الله، تهمت شاعری (تحقیقی در احوال و پژوهشی در دیوان اشعار پروین اعتصامی) تهران، روزنه، ۱۳۵۶ و درودیان، ولی‌الله، سرچشمه‌های الهام شاعران، کیهان فرهنگی، سال چهارم، آبان ۶۶، شماره ۸۱ ص ۳۳-۳۱
۱۴- اعتصامی، پروین، اشعار پروین اعتصامی با مقدمه استاد محمد تقی بهار ملك‌الشعرا، چاپ سوم، تهران، انتشارات ایران زمین، ۱۳۶۸، صص. الف، ب، ج، خ.
۱۵- سند شماره پنج
۱۶- رادفر، دکتر ابوالقاسم، همان، ص ۳۴.
۱۷- بینایی، قوام‌الدین، درباره پروین اعتصامی، ادبستان، شماره بیست و هشتم، ص ۲۸.
و قطعه بهار در جلسه ۱۳۲۰/۲/۲۵ در انجمن دانشوران
جلیس بیت حزن شد چو یوسفش گم شد
غم فراق بدو هرچه بود سنگین بود
۱۸- حسینی، دکتر سید محمد، همان، ص ۳۸.
۱۹- قطعه «شکایت پیرزن»

○ با تشکر از سازمان اسناد ملّی ایران

به مناسبت هشتمین سال
درگذشت غلامحسین بنان

یادی از استاد آواز ایران

● امیر حسین تهرانی



دربارهٔ هنر و هنرمندان نامی، تفسیرهای مفصلی دارد، ولی همه را عقیده براینست که یکی از ویژگیهای هنر اصیل واقعی، هنری است که منحصر به طبقهٔ خاصی نباشد.

اسفندماه سال گذشته مصادف بود با هشتمین سال درگذشت استاد بزرگ آواز، شادروان غلامحسین بنان، هشت سال پیش در چنین روزی بود که جامعهٔ موسیقی سنتی ایرانی خواننده‌ای توانا و بی نظیر را از دست داد خواننده ای که به قول شادروان روح الله خالقی: «تصور نمی کنم خواننده‌ای به ذوق و لطف واستعداد بنان در قدیم داشته باشیم و به این زودی‌ها هم پیدا کنیم...»[1]

مرحوم استاد ابوالحسن صبا که اعتبارش در حدی است که اساتید بزرگ موسیقی ایرانی نظیر علی تجویدی، فرامرز پایور و ... به شاگردی او بوده اند، از میان خوانندگان تنها خوانندگی بنان را قبول داشت.»[2] و این درحالی بود که در همان دوران خوانندگانی نظیر ادیب خوانساری، عبدالعلی وزیری، تاج اصفهانی، حسین قوامی (فاخته‌ای) هریک در جایگاه ویژهٔ خویش به هنرنمایی مشغول بودند. مرحوم صبا معتقد بود که: «بعضی از تحریرها را هیچ کس بجز بنان نمی تواند دُرُست بخواند.»[3] ارکستر گلها آهنگی را اجرا کرده که آن را کاروان نامیده اند. ترکیبی موزون و اصیل با شرکت هنرمندان نامی مثل مرتضی محجوبی و جواد معروفی همراه صدای گرم بنان، چقدر باشکوه است، می توانیم به راحتی همراه این کاروان در ملک هنر همه جا برویم. این هنرمندان از درآمد تا دیلمان و از بوسلیک تا عشاق و کرشمه راهشان ادامه دارد و با چه نشیب و فراز زیبایی، مثل دریا می خروشند و مثل جویبار زمزمه می کنند و صدای گرم بنان خاطرهٔ نفس پروانه را تداعی می کند که با کاروان می خواند:

همه شب نالم چون نی، که غمی دارم

صدای بنان عجیب بود، نرم و لطیف می خواند، تحریرهایش در قلب انسان همچون شهابهای آسمانی، سریع اثر می گذاشت. صدایی آرام و پاکیزه مثل ریزش برف در شبهای زمستانی، چنانکه استاد روح الله خالقی در بارهٔ او چنین اظهارنظر می کند: «صدای بنان بسیار لطیف و شیرین، زیبا و خوش آهنگ است، کوتاه می خواند ولی در همین کوتاهی، ذوق و هنر بسیار نهفته است، غلت‌ها و تحریرهای او چون رشتهٔ مروارید غلطانی، به هم پیوسته و مانند آب روان است، من از صدای بنان مسحور می شوم، لذتی بی پایان می برم که فوق آن متصور نیست... بنان در موسیقی ما از گوهر گرانبها هم، گرانبهاتر است.»[4]

بنان هنرمندی واقعی بود، در تلفیق شعر و موسیقی اعجاز می کرد. در صدایش ظرافت و خلاقیت داشت و آن را آگاهانه به کار می‌برد. از انحرافهای وسوسه آمیز پرهیز می کرد. پای بند اصول بود، صدای گرم و خوش زنگ داشت و در آشنایی و آگاهی اش به ردیفهای موسیقی ایرانی، نقصی در کارش وجود نداشت. بنان در اجرای آواز و قطعات ضربی به قدری مسلط بود که همهٔ صاحبنظران موسیقی سنتی ایرانی در

مورد آن اتفاق نظر دارند.

استاد جواد معروفی (نوازندهٔ پیانو) که اخیراً روح پاکش به جهان باقی شتافت، در بارهٔ بنان چنین گفت: «من از بدو تأسیس رادیو و نیز بعد از تأسیس برنامهٔ گلها، با بنان همکاری داشتم و آواز او را چه به صورت گروهی و چه به صورت فردی همراهی می کردم. بنان ردیف موسیقی ایرانی را خیلی خوب می‌دانست و تن صدایش واقعاً فوق‌العاده بود. آهنگهای ضربی را در مقایسه با خوانندگان زمان خویش بهتر اجرا می کرد و در آواز هم واقعاً حرف نداشت، کارهایی را هم که خود من می ساختم به نحو احسن اجرا می‌نمود».[5]

استاد علی تجویدی آهنگساز مشهور و پرکار کشورمان (و نوازندهٔ بی‌همتای ویلن) در بارهٔ بنان می گوید: «یکی از مشکلترین ترانه‌هایی که من از نظر ریتم ساختم همان «مرا عاشقی شیدا» است که مرحوم بنان آن را خواند، این آهنگ در ریتم به اصطلاح «شش و چهار» است، و از جاهای مختلف شروع می‌شود (مثلا یك وقت از ضرب پنجم، یك وقت از ضرب ششم و یك وقت از سر ضرب) لذا اجرای آن آسان نیست. توانایی بنان در اجرای این ترانه در حد عالی بود، و چون آهنگ، به اصطلاح سنکپ‌هایی هم داشت، هیچ خواننده‌ای بجز بنان توانایی خواندن آن را نداشت».[6]

و بالاخره، وقتی از آقای فرامرز پایور، موسیقی‌دان و استاد برجستهٔ سنتور، خواسته می‌شود که نظر خود را در بارهٔ خوانندگانی که بهتر نظر آهنگساز را برآورده می‌کردند، یا در تلفیق شعر و موسیقی مهارت داشته و آوازشان بهتر بوده و صدای گرمی نیز داشته‌اند بیان کند در جواب می گوید: «اگر نظر مرا بخواهید، در درجهٔ اول آقای بنان با صدای گرم و تحریر خوب، و تلفیق شعر و موسیقی، طرز بیان شعر، تصنیف و خواندن آواز واقعاً بی‌نظیر بود».[7]

در عمق صدای بنان عشقها و ناکامیهایی که از فردوسی و مولانا تا خیام و حافظ و سعدی و هزاران، هزار عاشق سوخته دل دیگری که در تاریخ این سرزمین آتش برجای نهاده‌اند وجود داشت، آری بنان به اتفاق همهٔ صاحب‌نظران موسیقی، تمام خصوصیات یك خوانندهٔ خوب را دارا بود، اما زمانی که (به قول همسرش) تصمیم گرفت در رادیو یك انقلاب هنری به راه بیاندازد، عملا رانده شد. درآن زمان موسیقی کشور در حقیقت درچنگ کاباره‌داران بود و توسط آنان اداره می‌شد و خوانندگان بی‌مایهٔ خلق‌الساعه از صندوق جادویی‌شان سر بیرون آورده بودند و به سرعت هم موسیقی اشان اشاعه می‌یافت. بنان که از این مسأله رنج می‌برد، وقتی به مشاورت هنری رادیو برگزیده شد، برای جلوگیری از حیف و میل، خواهان تقلیل بودجه و اخراج، به اصطلاح هنرمندانی شدکه به عقیدهٔ او برنامه‌ای جز تخریب موسیقی اصیل ایرانی و گمراه کردن نسل جوان نداشتند، ولی با اوضاع آن روزگار، طبیعی بود که به درخواست وی ترتیب اثری داده نشود و بنان که از این موضوع به خشم آمده بود، حُکم خود را پاره کرد و رادیو را ترك نمود. مسئولین وقت هم برای حفظ آبروی خود، با تهیهٔ لیستی به نام لیست سپاس(!) بنان را با درنظر گرفتن یك حقوق اضافه بازنشسته کردند. ولی چیزی نگذشت که با پیروزی انقلاب اسلامی بنان به آرزوی خودش رسید و اما وقتی دوباره به همکاری با رادیو دعوت شد، توانایی جسمانی لازم را برای این کار درخود نیافت. بنان پس از انقلاب به آیندهٔ موسیقی خیلی امیدوار بود و می گفت: «یواش یواش دارد راه باز می‌شود و من امیدوارم که اینها موسیقی را حفظ بکنند». از طرفی هم چون می‌دید حقوق بعضی از هنرمندان قطع شده، ناراحت بود.

به هرحال بنان در اردیبهشت ماه سال ۱۲۹۰ خورشیدی در شهرستان نور به دنیا آمد. از شش سالگی بنا به توصیهٔ استاد نی‌داود به خوانندگی و نوازندگی پیانو پرداخت و در این راه از راهنمایی‌های مادرش که هنر را خوب می‌شناخت بهره‌ها گرفت، اولین استاد او پدرش بود و دومین استاد او، مرحوم میرزا طاهر ضیاءالذاکرین رثایی و سومین استادش مرحوم ناصر سیف. بنان در سال ۱۳۲۱ خوانندگی در رادیو را آغاز کرد، در آن زمان، شادروان روح‌الله خالقی مسئولیت موسیقی رادیو را برعهده داشت، روزی که بنان با عبدالعلی وزیری جهت امتحان به رادیو می‌رود دردفتر روح الله خالقی، ابوالحسن صبا هم نشسته بوده، از بنان می‌خواهند که برای ایشان قطعه‌ای بخواند و او «درآمد سه گاه» را آغاز می کند و صبا هم با ویلن او را همراهی می کند. هنوز «درآمد» تمام نشده بود که خالقی به صبا می گوید: «شما نواختن ویلن را قطع کنید» و به بنان اشاره می کند «گوشهٔ حصار» را بخواند و بنان بدون اندك مکثی، با چنان مهارت و استادی «درآمد حصار» را می‌خواند و به «سه گاه» فرود می‌آید که روح‌الله خالقی بی‌اختیار برخاسته و او را درآغوش گرفته و می‌بوسد و آینده وی را در هنر آواز درخشان پیش‌بینی می کند.

از سال ۱۳۲۱ صدای غلامحسین بنان، همراه با همکاری عده‌ای از هنرمندان دیگر از رادیو تهران به گوش مردم ایران رسید و دیری نگذشت که نام بنان زبانزد علاقه‌مندان موسیقی ایرانی شد و شیفتگانی در سراسر کشور پیدا کرد. خالقی او را در ارکستر انجمن موسیقی شرکت داد و او با ارکستر شمارهٔ یك نیز همکاری را شروع کرد و از ابتدای شروع برنامهٔ همیشه جاوید «گلهای جاویدان» بنا به دعوت استاد داود پیرنیا با این برنامه همکاری داشت، بنان در طول فعالیت هنری خود، حدود ۴۵۰ آهنگ را اجرا کرد و آنچه که امتیاز مسلم صدای او را به حساب می‌آید، زیروبم‌ها و تحریرهای بجا و مناسب صدای اوست که به واقع مخصوص خودش بود. بنان نه تنها در آواز قدیمی و کلاسیك ایرانی استاد بود، بلکه در نغمات جدید ایران نیز تسلط کامل داشت. تصنیف‌های زیبا و روح پرور و فراموش ناشدنی «الههٔ ناز» و «کاروان» او بهترین معرف این ادعاست.

بنان به سال ۱۳۱۵ خورشیدی به سمت بایگان در ادارهٔ کل کشاورزی استخدام شد و بعداز چندی به شرکت ایران بار که مرکز آن در اهواز بود منتقل گشت، پس از چند سال به معاونت آن اداره منصوب شد. درسال ۱۳۲۱ به تهران آمد و بنا به پیشنهاد «فرّخ» که وزیر خواربار بود، به سمت منشی مخصوص وزیر به کار پرداخت. بعد از تغییر کابینه، به ادارهٔ کل غله و نان منتقل شد و چندی کفالت ادارهٔ دفتر و کارگزینی و مدتی هم مسئولیت تحویل کوپن نان تهران را بر عهده داشت تا سرانجام در سال ۱۳۳۲ به پیشنهاد روح الله خالقی به ادارهٔ کل هنرهای زیبای کشور منتقل شد و به سمت استاد آواز در کنار خوانندگانی مانند عبدالعلی وزیری، جواد بدیع‌زاده، احمد عاشورپور و یحیی معتمد وزیری در این اداره به خوانندگی پرداخت[8]. از دیگر همکاران بنان در این اداره مرحوم حبیب سماعی معروف، و آقایان موسی معروفی، علینقی وزیری، زرین پنجه، حسین تهرانی، ابوالحسن صبا، و روح الله خالقی بودند. از شاگردان بنان در این اداره آقایان احمد ابراهیمی و بیابانی را می‌توان نام برد. از دیگر شاگردان معروف بنان آقای «کاوهٔ دیلمی» است که آهنگ «یادیار مهربان» را درسوگ استادش بنان به سرپرستی حسین علیزاده اجرا کرده و صدایش شباهتی خاص به صدای استاد دارد.

بنان از پیش کسوتان آواز متن فیلم نیز محسوب می‌شود. بدین ترتیب که در سال ۱۳۲۷ فیلم «توفان زندگی» براساس داستانی از شاعر معاصر نظام وفا، توسط دکتر اسماعیل کوشان تهیه شد و ارکستر انجمن موسیقی ملی به رهبری روح الله خالقی برای اولین بار آثاری از درویش‌خان، وزیری و خالقی را با آواز بنان بر روی فیلم گذاشت. قطعهٔ دشتی دیلمان نیز در همان فیلم توسط بنان خوانده شد[9].

بنان بدون شك کاروان سالار آواز ایران است. آثار گرانبهایی همچون: کاروان، آمدی جانم بقربانت، من از روز ازل، الههٔ ناز، مرا عاشقی شیدا، چه شورها، بوی جوی مولیان، آتشین لاله و آثار ارزندهٔ دیگری از بنان برای همیشه در موسیقی ایرانی به یادگار خواهد ماند و نسلهای آینده نیز از نغمه‌های زیبای بنان بهره‌مند خواهند شد. چه خوب گفته است شاعر معاصر ابوالحسن وزیری:

به جز بنان که زلبها گوهر فشانی کرد
که دیده‌ای که به گنج هنر نگهبان است
شنید هرکه پس از «دیلمان»، «الههٔ ناز»
به خویش گفت: که اینهاسرودهٔ جان است

باری غلامحسین بنان مدتها بود که به ناراحتی جهاز هاضمه مبتلا شده بود و از طرفی دیگر حنجره‌اش نیز آمادگی بیان نیازهای درونی‌اش را نداشت و به همین دلیل اندك اندك از خواندن اجتناب ورزید و از صحنهٔ هنر کنار کشید و دیگر حدود بیست سال آخر عمر را تقریباً فعالیت چشمگیری نداشت و روز به روز بیماری او را بیشتر رنجور می کرد و متأسفانه کوششهای پزشکان و خاصه مراقبت‌ها و از خودگذشتگی‌های خانم پری بنان همسر وفادار و مهربانش هم مؤثر نیافتاد و سرانجام در ساعت ۷ بعدازظهر پنجشنبه هشتم اسفندماه سال ۱۳۶۴ خورشیدی در بیمارستان ایرانمهر (قلهك) جهان را بدرود گفت و در امامزاده طاهر کرج درکنار مرتضی حنانه و حسین قوامی (فاخته‌ای) به خاك سپرده شد، یادش به خیر و روحش شاد باد.

منابع:
۱ و ۴ ـ سرگذشت موسیقی، روح‌الله خالقی
۲ و ۳ ـ به نقل از آقای فرهاد فخرالدینی در گفتگو با ادبستان، فروردین ۶۹
۵ ـ به نقل از مقالهٔ آوازهٔ بنان، سید حسن بنی طبا، درگفتگوی اختصاصی با مرحوم جواد معروفی که به تاریخ ۶۹/۱۱/۳۰ درروزنامهٔ اطلاعات مورخ ۶۹/۱۲/۸ به چاپ رسید.
۶ ـ ادبستان، آبان ۶۹
۷ ـ ادبستان، شهریور ۶۹
۸ ـ مردان موسیقی سنتی و نوین ایران، حبیب الله نصیری فرد، جلد اوّل
۹ ـ تاریخ تحول ضبط موسیقی در ایران، دکتر ساسان سپنتا



نقد و بررسی آثار

و اندیشه‌های میلان کوندرا ـ بخش یکم

کوندرا، نویسنده‌ای ساده‌نگر یا ژرف‌اندیش؟

محمدرضا گودرزی

«... من از پذیرفتن پایان انسان سرباز می‌زنم... من براین باورم که انسان، هم پایدار است، هم پیروز. انسان فناناپذیر است، نه از برای اینکه در میان موجودات، تنها اوست که صدایی پایدار دارد، بلکه به این سبب که صاحب روح است، روحی که گنجایش دلسوزی و صبر و ایثار دارد. وظیفهٔ شاعر و نویسنده این است که دربارهٔ این چیزها بنویسد...»[۱] «...بیکرانگی روح اگر هم وجود داشته باشد، به زائده‌ای تقریبا بی‌فایده برای انسان مبدل شده است.»[۲] «متعصبان هم انسانند. تعصب انسانی است، فاشیسم انسانی است. کمونیسم انسانی است، جنایت انسانی است. شر انسانی است. به همین دلیل «ترزا» وضعی را آرزو می کند که انسان در آن انسان نباشد. بهشتِ آرمانیِ سیاسی، بر اعتقاد به انسان مبتنی است. به همین دلیل به کشتارهای همگانی می انجامد. بهشت ترزا بر اعتقاد به انسان مبتنی نیست.»[۳] «اگر انسان، قابلیت کشتن نداشت، هیچ نظام سیاسی نمی توانست جنگ راه بیندازد. هر نظام فقط پیرامون حدود توانایی های انسانها وجود دارد. برای مثال هیچ کس نمی تواند آب دهانش را به ارتفاع چهار متر توی هوا بفرستد، حتی اگر نظام از او بخواهد که چنین کند... اما انسان می تواند بکشد، ازین جهت همیشه در پس مساله سیاسی، مساله مردمشناختی ـ مساله حدود قابلیتهای انسان ـ وجود دارد.»[۴] (تاکیدها از نگارنده است) کوندرا، قابلیت و توانایی انسان برای کشتن را، «امکان» انسان می‌داند. (امکان مبحثی مهم در هستی شناسی هایدگراست) لوسین گلدمن، «امکان» انسان را «ایجاد و حفظ پیوند ناگسستنی با جمع» می‌داند[۵]. و ژان استوتزل، در روانشناسی اجتماعی، امکان اساسی انسان را در جهت فرهنگ پذیری و اجتماعی شدن، سازگاری با اجتماع می‌داند و علت موفقیت انسان را در جامعه، سازگاری‌اش می‌داند.

(یعنی همان پیوند ناگسستنی با جمع که گلدمن گفته بود) انسان، موجودی است متناقض. تضاد درونی او که انعکاسی است از تضاد موجود در جامعه، باعث می‌شود که این تضاد در تمامی فعالیتهایِ فردی و اجتماعی او، نمود کند. به این تعبیر، برای قضاوتِ اعمالِ هر فرد، ما با مجموعهٔ پیچیده‌یی از تجلیات متفاوت رودررروییم. روشهای ساده انگارانهٔ پیشین، در برخورد با خصایص انسان، قایل به مطلق انگاریهایی بود که او را موجودی ایستا و تغییر ناپذیر وانمود می کرد. اما امروزه با رشد اندیشهٔ علمی و تکامل علوم انسانی، این انگاره‌های مطلق، درهم شکسته است و انسان، به عنوان موجودی پویا، متناقض و پیچیده، در برابر ما قد علم کرده است. ادبیات به عنوان حوزه‌ای که انسان را در تمامیت خویش مورد کنکاش قرار می‌دهد، بیانگر و نشانگر این تناقضات است. ادبیات بنابه ماهیتش، حکم قطعی در مورد چیزی یا کسی صادر نمی کند. امروزه شخصیتهای پیچیدهٔ داستانی در عین داشتن صفاتی والا (بافرض بر یکسانی ارزش فرهنگی) قادرند به رذیلتهایی نیز دست یازند. از طرف دیگر امروزه با تحقیقات گسترده جامعه شناختی، روانشناسی اجتماعی و دیگر شاخه‌های علوم انسانی، مسجل شده است که انسان موجودی است دگرگون‌شونده و پویا که عوامل فرافردی بسیاری در تکوین شخصیتش دست درکارند. او به عنوان موجودی اجتماعی، مدام در کنش و واکنش با جامعه است، یعنی هم تاثیرپذیر و هم تأثیرگذار. درست است که به نظر می‌رسد او اسیر چنبرهٔ دستهایی نامریی است که تمامیت او را در خود می فشرند و در روند کالا سازی، روزبه روز او را از هستی انسانی‌اش دور می سازند، اما هرزمان که انسان، خودآگاهی کافی از اهرمهای نامریی اطرافش یافته است، توانسته بر تقدیر شوم آن پیروز شود و آن را مقهور دستهای توانای خویش سازد.

امروزه انسان، لحظه به لحظه از حکمهایی که به زعم صادرکنندگانش، «هستی شناسانه!» یا فیلسوف مآبانه به نظر می‌رسد، فاصله می گیرد. آنچه که شگفت به نظر می‌رسد، این است که یکی از صادرکنندگان این احکام، نه تنها یکی از مطرح ترین نویسندگان اروپا، بلکه یکی از پرطرفدارترین نویسندگان در جامعهٔ ادبی ایران است. برای درنگ روی این نکته، نیاز به ژرفکاوی بسیار است.

میلان کوندرا نویسندهٔ چکوسلواکی‌الاصل که

سالهاست در فرانسه ساکن است، از آنجا که انسان است، بنا به همان تعریفی که از انسان شد، نویسنده یی است متناقض و پیچیده. نگاه او به مسائل، گاه چنان موشکافانه است که خواننده از درایت او شگفت زده می شود، و گاه چنان ساده انگارانه مسائل اساسی را نادیده می گیرد که باز خواننده متحیر می ماند. قصد نگارنده، موشکافی در زندگی خصوصیِ نویسنده نیست، چرا که همصدا با خود نویسنده، این کار را تقبیح کرده و از این شیوهٔ برخورد با یك هنرمند به شدت گریزان است. اما اگر گاهی برای تحلیل یك بخش ناگزیر شده است به حوزهٔ ماوراء اثر متوسل شود، این کاری است که کوندرا مجاز شمرده و خود در ابتدای اغلب آثارش، حکمی قطعی به این مضمون صادر کرده است که «اثر مرا به عنوان یك اثر سیاسی مطالعه نکنید.» و این کار را به شدت تقبیح کرده است «ماك ایوان: دقیقاً چرا از اینکه از اثرتان برداشت سیاسی شود، رنجیده خاطر می شوید؟ کوندرا: چون برداشت بدی است. هرآنچه را در کتاب که به نظر خودم مهم است نادیده می گیرد.»[۶]

نگارنده ابتدا بی آنکه به جوهر کلام ایشان بپردازد، به لحاظ دفاع از حقوق ابتدایی خواننده، این اعتراض را حق خود و دیگر خواننده‌ها می‌داند که بپرسد، نویسنده از چه رو به خود حق می‌دهد که چگونگیِ برداشت خواننده را تعیین کند؟ و چرا ایشان، آنچه را که به نظرشان مهم بوده، در اثرشان «نشان» نداده اند که الان مجبور باشند «توضیح» دهند؟ مگر یك اثر ادبی به عنوانِ یك پدیدهٔ مستقل، خود جوابگوی خود نبوده و نیاز به همراهی نویسنده دارد؟

«نویسنده می نویسد تا آثارش را با چشم بخوانند نه با کمك توضیح. نویسنده نباید توضیحی در باره اثر خود بدهد...»[۷] نویسنده حرفش را در اثرش زده و این حق بلامعارض خواننده است که با توجه به بینش، آگاهی و تجربه، برداشتی شخصی از آن بکند. و اگر کاستی یی در این میان وجود داشته باشد، صدالبته به گردن نویسنده است که منظورش را به درستی، منعکس نکرده است. کوندرا با این کارِ خود، توسل به حوزهٔ ماوراء اثر را توجیه کرده است و بالتبع نگارنده نیز واجب می‌داند هرجا که لازم بود از همان حربهٔ ایشان استفاده کند.

در «جاودانگی» کوندرا از زبان همینگوی اعتراض می کند که: «... به جای اینکه کتابهایم را بخوانند، دارند در بارهٔ من کتاب می نویسند...»[۸]

همینگوی به این دلیل در اعتراضش محق است، که هیچگاه در آثارش حضور مستقیم نداشته است و خواننده با آثار او به عنوانِ یك کار ششدانگ هنری برخورد می کند. اگر او هم در آثارش تفلسف می کرد، حق بود با او نیز در همان حوزه برخورد شود. به هرحال نگارنده سعی کرده است با کوندرا در چهارچوب آثار به فارسی برگردانده‌اش (اعم از مصاحبه و رمان) برخورد کند، چرا که جز همین آثار، چیز دیگری در دسترس اکثریت قریب به اتفاق خوانندگان ایرانی، نیست و قضاوت آنها هم در همین چهارچوب صورت می گیرد. و نگارنده متعجب است که با وجود تفاوت عظیم فرهنگی ـ اقتصادی ـ سیاسیِ ما با غرب، و بالتبع تفاوتِ ساختار و کارکردِ ادبیات در اینجا و آنجا، چرا بعضی از روشنفکران، اینقدر با آثار او به شیوهٔ «همسان پنداری» برخورد می کنند؟ (البته لـزوم مطالعه شاهکارهای ادبی جهان مانند آثار کافکا، اولیس جیمز جویس، در جستجوی زمان از دست رفته پروست، آثار ویلیام فاکنر و آثار نویسندگانِ قدَر آمریکای لاتین، امری است انکارناپذیر و واجب، اما نه در سطحِ همسان پنداری) به سخن اصلی بپردازیم.

یکی از مفاهیم مورد علاقه و پایه یی کوندرا، «انسان در وضعیت» یا «انسان در موقعیت» است. یعنی انسان، گذشته از اینکه اسیرِ «امکانات وجودی اش» است، وضعیت یا موقعیت وجودی اش نیز، بسیاری از رفتارها و پندارهایِ فردی ـ اجتماعی اش را شکل می دهد. تعبیر کوندرا وفاکنر از «امکانات وجودی انسان» را در ابتدای مقاله آوردیم و اینك به «انسان در موقعیت» می پردازیم. برای شروع، اول ببینیم خودِ کوندرا به عنوانِ یك انسان، در چه موقعیت تاریخی ـ اجتماعی ـ اقتصادی یی قرار داشته و دارد. او ابتدا روشنفکری بوده که با معیارهایی ذهنی ـ تخیلی، به آرمانی معتقد شده است، اما در «واقعیت»، با چیزی سوایِ ذهنیتش روبرو می شود که منجر به سرخوردگی اش می شود و او را به راهی دیگر می کشاند. راه جدید، در بطنِ خود الزاماتی فرافردی داشته که برای حرکت در بستر آن، می بایست به اصول ویژه اش گردن می نهاد. اصولی که ضدآرمانهای اولیه اش بود. در آنجا، او دو راه در پیش رو داشت: یکی اینکه با پذیرش خطاهای پندار اولیه، کمر به تصحیح نگرش خود می بست و درعین حال در بستر آرمان خود گام برمی‌داشت. که لازمه اش انطباق ضرورتهای هستی اجتماعی او و جهان بینی گروهی اش با آرمانش بود. دوم با تمام نیرو بر علیه پندار اولیهٔ خود برمی خاست و با هر سلاحی به نبرد با آن، مبادرت می ورزید. و او نیز راه دوم را انتخاب کرد و به دنبالش، عملِ آفرینش هنری او به عنوانِ کار خلاقه یی که محصولِ عالی ذهن پیچیده بشر است، برگرفته از «موقعیت وجودی» او، از هزارتوهایی فردی ـ اجتماعی گذشته و به چیزی پیچیده و فریبنده تبدیل می شود. چرا که: «نویسنده، اندیشه های انتزاعی را نمی پرورد، بلکه واقعیتی تخیلی را می آفریند و امکانهای این آفرینش در درجه اول تابع نیات او نیستند، بلکه به واقعیت اجتماعی یی که نویسنده در آن زندگی می کند و به قالبهای ذهنیی که این واقعیت در ساختنشان نقش داشته است، بستگی دارد.»[۹]

تناقض وجودی کوندرا خود را زمانی نشان می دهد که او به ژرفنای روان انسانها نزدیك شده و با اثر به مثابهٔ هنر برخورد می کند (نه به مثابهٔ سیاست). تیزبینی او در نگرش به روابط انسانی ـ عاطفی، هرجا که به جنبهٔ کلامی، غیرادبی و توصیفی اثر نزدیك نشده و حکم‌های جزمی صادر نکرده است، آثارش را بعدی هنرمندانه می بخشد. مانند مجموعه داستان «عشقهای خنده دار» اما آنجا که حکم صادر می کند، به رمان «شوخی» تبدیل می شود. رمانی که برای اثبات باورهای ذهنی اش، شخصیتها را چهره‌هایی کاریکاتوری بخشیده و به اعمالی غیرواقعی کشانده است. درجه‌داری که سبیل مقابلش را امپریالیسم فرض کرده و به همین دلیل تیراندازیش خوب است! پلید و ناآگاه بودن تمام شخصیتها و افرادی که به نحوی به نظام دولتی چك مربوط هستند و یك بُعدی و مکانیکی آنها را پرداختن. او ناخودآگاهانه، تحت سازوکاری ویژه، به چیزی بدل شد که شاید ابتدا پندار آنرا هم به ذهن خود راه نمی‌داد. اما مگر قضاوت ما در مورد خود ما، همیشه منطبق بر واقعیت است؟ حتی خود کوندرا نیز تصدیق دارد: «انسان آن نیست که خود گمان می برد.»[۱۰] و چگونگی مشاهده ما به پدیده ها، بستگی به چه عواملی دارد؟: «ما آنچه را که می بینیم، به امیال و محرکهای ادراکیِ عینی‌مان بستگی دارد و واقعیت برای اینکه با تصورات پیشین ما سازگار شود دگرگون می شود، و تعلق ما به گروهِ معینی، تا حدودی درجهان بینی ما مؤثر است...»[۱۱]

برای دقیق تر شدن در قضیه، به بررسی آثار کوندرا می پردازیم. او در مورد شخصیتهای آثارش اعتقاد دارد: «کریستیان سالمون: شما در بارهٔ ظاهر جسمانی شخصیتهای رمان‌هایتان تقریبا هیچ نمی گویید. و چون پی بردن به انگیزه‌های روانشناختی کمتر از تحلیل موقعیتها، مورد توجه شماست، در بارهٔ گذشتهٔ شخصیتهـای رمانهـایتان نیز بسیـار کم سخن می گویید.»[۱۲]

کوندرا پاسخ می‌دهد که در گذشته، واقع‌گرایی روانشناسانه معتقد بود که: «... باید زندگیِ گذشتهٔ هر شخصیت رمان را شناساند، زیرا همهٔ انگیزه‌های رفتار کنونی او در زندگی گذشته‌اش نهفته است...» «اما موزیل این قرارداد دیرینه را که میان رمان و خواننده بسته شده بود، گسسته است و رمان نویسان دیگری نیز با او هم آوا شدند...» «من باور ندارم که فن واقع‌گرایی روانشناختی برای این منظور (عـدم بی‌اعتنایی به خواننده و تمایلات او) ضـروری باشد»[۱۳]

برای دقیق تر شدن در گفتهٔ او ابتدا نظر دیوید دیچز را می آورم: «شخصیت فرد را مجموعه گذشتهٔ ذهنی فرد تشکیل می‌دهد... گذشته همیشه در حال حضور دارد. به آن رنگ می‌زند و جوهر واکنش حاضر را مشخص می کنـد. بـرای ادراكِ واکنشِ فـردی شخصیت در هر موقعیت خاصی ما باید همهٔ حقیقت را در بارهٔ آنچه بر وی واقع شده است در اختیار داشته باشیم... حقیقت راجع به یك شخص رشد یافته از طریق موشکافی گذشتهٔ او به دست خواهد آمد... توجه به روان فردی، تنوع همزمان آن و تواناییش در ذخیره کردن تمامی گذشته شخص، گذشته‌ای که همیشه با تنهایی فرد می انجامد.»[۱۴] «زمان و مکان در واقع ساخته هایی اجتماعی است.»[۱۵]

گذشته، حال و زمان، مفاهیمی اکتسابی هستند که انسان برای تسهیل روابط خود آنها را خلق کرده است و درواقع همه مفاهیمی هستند که تنها در رابطه با انسان، مصداق دارند. لذا چگونه می شود انسان را از مفاهیم درونی‌اش منتزع کرد؟ البته خود کوندرا هم چندان به حرف خود پایبند نبوده و هرجا که لازم دیده، ضدآن رفتار کرده است. مثلاً در رمان بار هستی کوندرا تصدیق می کند که شکل گرفتن شخصیت «ترزا» تحت تأثیر مادرش بوده است:

«اگر ترزا رفتار عصبی دارد، اگر حرکاتش فاقد آرامش و ملاحت است، نباید متعجب شد، چرا که رفتار نابود کننده و خشنِ مادرش، خود اوست. ترزاست.» و «مادر مضمون اصلی ترزا را تشکیل می‌دهد... ترزا «ادامهٔ مادر خویش» است.»[۱۶]

رؤیای گربه‌هایی که به صورت ترزا چنگ می زنند: «بیانگر رنجی بود که در زندگی کشیده بود.»[۱۷]

«فـرانز» شخصیت دیگـر رمان «بـار هستی»



نیز در چنبرهٔ گذشتهٔ خود اسیر است و کوندرا اندیشه و تفکر او را در مورد زن، منبعث از گذشته او و مادرش می‌داند. فرانز مدام تصورش از وفا را که باوفای مادرش عجین شده بود، برای «سابینا» بازگو می‌کرد، و تصور سابینا، شخصیت بعدی رمان نیز از وفا با اندیشه او در مورد پدرش، پیوند داشت: «از همان روزی که به پدرش خیانت کرد، زندگی در برابرش چون راهی طولانی در مسیر خیانت باز شد و همواره هر خیانتِ تازه ـ مانند یك گناه یا یك پیروزی ـ او را مجذوب می‌کرد.»[۱۷]

می‌بینیم که قانونمندی داستان، کوندرا را برخلاف میلش به راهی کشانده است که باید کشیده می‌شد. گذشته، اتفاقی نیست که یکبار افتاده باشد و به فراموشی سپرده شده باشد، بلکه گذشته، مجموعه خصایل روانیِ حالِ شخص است. کوندرا همچنین می‌گوید: «شخصیت، شبیه سازی موجود زنده نیست. شخصیت، موجودی تخیلی است. شخصیت «من» تجربی است.»[۱۸] پس در واقع او می‌پذیرد که تمام شخصیتهای آثارش، ریشه در واقعیت وجودی او دارند. و او تکثیر شده، در شخصیت قهرمانهای رمانهایش رسوخ کرده است؛ به عبارت دیگر آنها «خود» کوندرا هستند.

حال خود کوندرا کیست؟ او انسانی است در «موقعیت» و در «وضعیت»، و همانگونه که قبل از این توضیح دادم، چگونگی شکل‌یابی شخصیتش در چکوسلواکی و مسیرهایی که در زندگی طی کرد، نه تنها کیفیت سیاسی، اقتصادی و فرهنگی جامعه او را برای ما عیان می‌سازد، (جامعه‌یی تحت سلطه سیستمی توتالیتر که محوکننده آزادیهای فردی است) بلکه کیفیت ساختار درونی خود کوندرا را هم به ما نشان می‌دهد. درد او خصوصیت «انسان» در جامعه‌یی بسته است. اما کیفیت این انسان چیست؟ برای درك بیشتر این کیفیت، به مفهوم ژرفی از لوسین گلدمن، رجوع می‌کنیم. «انسان پروبلماتیك». این انسان: «شخصیتی است که زندگی و ارزشهایش او را در برابر مسائلی حل ناشدنی که نمی‌تواند آگاهی روشن و دقیقی از آنها به دست آورد، قرار می‌دهد.»[۱۹] و «شخصیت پروبلماتیك امکان ناپذیری ایجاد و حفظ پیوند ارگانیك میان فرد و جمع و وحدت از دست رفته فرد و اجتماع را نشان می‌دهد.»[۱۹] و «... در یك کلام، انسان پروبلماتیك یعنی انسان مسأله‌دار و بی‌آینده و معترض و پرمشکلی که در جهانی تباه، جویای ارزشهای کیفی و اصیل انسانی است و به همین دلیل منتقد و مخالف جامعه است و در حاشیه آن جای می‌گیرد.»[۱۹] و «رمان پروبلماتیك اساساً بر پایهٔ ناروشنی ویژگی زندگی اجتماعی و برمبنای دشواری فردآدمی در هدایت و معنادادن به زندگی خود بنا شده است... جست و جوی عبث قهرمان، سرانجام به کسب آگاهی او از این امر که دست یافتن به ارزشهای راستین و معنادادن به زندگی ناممکن است.»[۱۹] «اغلب رمانهای قهرمان پروبلماتیك در تاریخ ادبیات در واقع با نوعی چرخش و تغییر عقیده که در آن، قهرمان بیهودگی کوششها و جست وجوی پیشین خود را می‌پذیرد، به پایان می‌رسند.»[۱۹]

اما نکته‌یی که در اینجا مطرح می‌شود این است که این تعریف را گلدمن برای شخصیتی که در جامعه‌ای با ساختار سرمایه‌داری رشد یافته، آورده است، پس چگونه می‌تواند وصف حال قهرمانهای کوندرا هم باشد. (البته نبایست از نظر دور داشت که کوندرا بخش اعظم آثارش را در فرانسه نوشته است) در این صورت یا بایست، ساخت سیاسی ـ اجتماعی چکوسلواکی دست نخورده مانده و همان ساخت سرمایه‌دارانه بوده باشد، یا اینکه در اندیشه کوندرا، انحرافی اساسی وجود می‌داشته است، یا هم اینکه به علت انحراف در بافت سیاسی چك (گرایشات توتالیتاریستی) کوندرا از آن طرف بام به زیر افتاده است، که ریشه‌یابی این به زیرافتادن، مجالی دیگر می‌طلبد. فقط اشاره می‌کنم که در این میان نقش نفوذ فرهنگی آلمان در چك به علت درآمیختگی فراوان معنوی، نبایست فراموش شود (و در همین راستا نقش تاثیر اندیشه فلسفی هایدگرونیچه در کوندرا) البته کوندرا نظر به هوشمندیی که دارد، همواره سعی می‌کند از محدود شدن در فضایی خاص بگریزد، به همین دلیل، تحلیلهایش را نه در مورد انسان در جامعه‌یی مشخص، بلکه به طور کلی در مورد «هستی» انسان وانمود می‌کند تا راحت‌تر جولان دهد و هیچ جا هم به دام نیفتد. اما همانطور که قبلا متذکر شدم، قضاوت ما در مورد آثار یك هنرمند نه براساس ادعاهای او، بلکه به دلیل ساختار درونی ـ بیرونی اثرش است: «مسلم است که بررسی آثار برجسته فلسفی و ادبی، کار تحلیلی بی‌نهایت دقیقی می‌طلبد. چرا که در نهایت امر، باید کوشید نه تنها محتوا، بلکه پیکره بیرونی اثر را نیز از جهان‌بینی در آورد، و این کاری است که تاکنون بسیار کم به آن پرداخته‌اند، اما به نظر ما، یکی از وظایف عمده نقد ادبی، تحلیل سبك است.»[۲۰] شخصیتهای آثار کوندرا (توما ـ سابینا ـ فرانز ـ لودویك ـ لوسی ـ اگنس ـ یاروسلاو...) همه چون خود او روشنفکر معترضی هستند که از نبود امکان بروز اندیشه فردی‌شان، در عذابند و مایلند برخلاف مدار حاکم بر جامعه، در مدار ذهنیت خود بگردند. اما نکته‌یی که در آثار کوندرا، در محاق گذاشته شده است، موقعیت اقتصادی جامعه و تاثیر آن در منش آحاد جامعه است. ما اگرچه که با پندار جزم

اندیشانی که شخصیت فرد را دربست، زاده شرایط اقتصادی‌اش می‌دانند، مخالفیم، اما ناگزیریم بپذیریم که موقعیت اقتصادی فرد در بسیاری از وجوه روانی ـ رفتاری او نفوذ می‌کند و گاهی این وجه بر رفتار او تسلط یافته و به «هستی»اش، تعین می‌بخشد. اما کوندرا یا شناخت دقیقی از این حوزه ندارد، یا به صلاح خود نمی‌بیند به این مبحث وارد شود. او متخصصِ خصوصیت روانی شخصیتها و روابط جنسی آنهاست. (زیرا فرد تحقیر شده‌یی که منزلتش در جامعه نفی شده است، برای کسب حیثیت درونی، نیاز به گریزگاه دارد. به همین دلیل، پی جوی مسائلِ جنسی می‌شود. اما روابط جنسی برای این قبیل افراد، روابطی طبیعی نیست، بلکه روابطی است سلطه‌جویانه که در آن غرورِ یکی ارضا، و منزلتش تثبیت می‌شود، و دیگری نفی می‌شود و تحقیر. و راز غرق شدن در مسائل جنسی قهرمانان کوندرا، همین هویت‌طلبی است) او با استادی کامل، این خصوصیت شخصیتها را مورد ژرفکاوی قرار می‌دهد. به حدی که این ژرفکاوی در بعضی موارد، روانشناسی را پشت سر گذاشته و به مقوله‌های فلسفی و هستی شناسی نزدیك می‌شود. برای ادای حق مطلب به چند مورد از این ژرفکاوی‌ها اشاره می‌کنم: «وقتی زنی از شرم سرخ می‌شود، زیباست، در آن لحظه بدنش دیگر مال خودش نیست، او بدن را در اختیار ندارد، او در اختیار بدن است...»[۲۱]

«حمله به دیوار سخت احساسات غیرمنطقی که به قول معروف روح زن را می‌سازد، به وسیله منطق بیهوده بود.»[۲۲]

«حسادت خصوصیت خوشایندی نیست، ولی اگر به حد افراط نرسد (و در صورتی که با حجب توام باشد) جدا از دردسرش گیرایی هم دارد.»[۲۳]

«آرزوهای کودکانه در برابر تمام گرفتاریهای ذهن بالغ مقاومت می‌کنند و اغلب تا سنین جاافتادگی باقی می‌مانند.»[۲۴]

«تمام زندگی انسان در میان انسانهای دیگر چیزی بیش از نبردی برای اشغال گوش دیگران نیست.»[۲۵]

و اینجاست که روانشناسی را پشت سر می‌گذارد: «پدرم در خلال ده سال آخر عمرش، به تدریج قوه تکلم را از دست داد. ابتدا فقط بعضی از کلمات را به یاد نمی‌آورد و به جای آنها کلمات مشابهی می‌گفت، و بعد بلافاصله به خودش می‌خندید. دست آخر فقط مشتی کلمه برایش باقی ماند و همه تلاشهایش برای بیانِ مطلبی اساسیتر و حسابی‌تر به اینجا ختم می‌شد که بگوید: «عجیب است» و این از آخرین جمله‌هایی بود که می‌توانست بیان کند. هر وقت می‌گفت «عجیب!» از چشمهایش حیرتی بی‌حد و حصر از احساس دانستن همه چیز و ناتوانی از گفتن هیچ چیز دیده می‌شد. برای او همه چیز نام خود را از دست داد و با واقعیتی مجرد و تغییریافته ترکیب شد. من آخرین کسی بودم که می‌توانستم از طریق گفتگو با او آن بی‌هویتی بیکران را به طور موقت به دنیای ماهیتهای نام و نشان‌دار تبدیل کنم.»[۲۶]

در این جا ما با اوج اندیشهٔ ژرف یك متفکر روبروییم که به ناشناخته‌های درون انسان نفوذ می‌کند و آنها را ملموس و محسوس می‌سازد. به وادیِ حیرت رسیدن یك انسان، «عجیب است.» و حل شدن تدریجیِ واقعیتهای روزمره، در واقعیتی اساسی‌تر و مجردتر. واقعیتی که از تجسم در کلام می‌پرهیزد و به اندیشهٔ ناب بدل می‌شود. بی‌واژگی ابتدایی و سکوت. اما بعد که کوندرا این اندیشهٔ ژرفِ سکوت را که به مفهومی فلسفی رسانده بود، به سکوتِ مورخین چك که مجبور به سکوت شدهٔ بودند، متصل می‌کند. آن اندیشهٔ فلسفی را با باری سیاسی آغشته می‌کند که سوای صحت وسقمش، سبك کردن بار اثر و به روزمرگی کشاندن آن است. ممکن است برای خواننده، سؤال برانگیز بوده باشد که چرا او تن به این روزمرگی‌ها می‌دهد؟ پاسخ این است که این بارِ سیاسی، جزئی از هستی اجتماعی، جهان بینی و شرایط اجتماعی کوندرا بوده و او نمی‌توانسته است به این کارها متوسل نشود. «آرنولدهاوزر» می‌گوید: «تاریخ اجتماعی هنر، صرفاً تصریح می‌کند ـ و این تنها تصریحی است که می‌تواند به ثبوت برساند ـ که اشکال هنر، فقط اشکالی از شعور فرد که تابع بصر یا لفظ باشد، نیست بلکه مضافاً بیان یك جهان بینی تابع شرایط اجتماعی هم هست.»

او اگر این کار را نمی‌کرد، وجود اجتماعی‌اش را به عنوان موجودی واقعی در مکانی واقعی، از دست می‌داد و جاذبه‌اش را هم برای غرب از دست می‌داد که او را یکی از تواناترین نویسندگان معاصر قلمداد کنند. او خود معترف است که «ایماگولوگها» امروزه تعیین می‌کنند که در جهان، بزرگترین نویسندهٔ قرن کیست. (باز به بحث ایماگولوگها برمی‌گردیم)

به هر صورت، تیزبینی‌هایی از آن دست که ذکر شد و از این دست که ذکر می‌شود: «چیزی زیباتر از این نیست که کسی که دیوانه نیست، درپی صدایی دیوانه به جهانی ناشناس پا می‌گذارد.»[۲۷]

«در روی صفحه اروپا ساعت دیگری نواخته شده است: شرم و حیا ناپدید شده بود. شرم و حیا نه فقط ناپدید شده بود، بلکه آن چنان راحت و تقریباً یك شبه از میان رفته بود که گویا هرگز وجود نداشته است...»[۲۷]

«من ترجیح می‌دهم از صدای خندهٔ کودکانه بمیرم تا از صدایِ مارش عزای شوپن. و این راهم به شما بگویم: همهٔ شرهای عالم در آن مارش عزاست که تجلیل مرگ است. اگر مارشهای عزای کمتری وجود داشت... شاید مرگهای کمتری هم وجود می‌داشت.»[۲۷]

(در رابطه با شرم و حیاء لازم به ذکر است که این مقوله یکی از مقولات روانشناسی اجتماعی است. شرم، زاییدهٔ فرهنگ یك جامعه است. همانطور که می‌دانیم این مقوله به همان شکلی که نزد ما وجود دارد، نزد اقوام ابتدایی موجود نبوده (مانند شرم از برهنگی) و نه تنها یك شبه ایجاد نمی‌شود، بلکه یك شبه هم از میان نمی‌رود، این گونه تغییرات، مستلزم پیش زمینه‌هایی اجتماعی است.) دلیل استقبال روزافزونی است که خواننده‌ها از او می‌کنند. غافل از اینکه این نکات بدیع، پوششی است که ذهن خواننده را آماده برای پذیرش اندیشه‌های سیاسی ـ فلسفی کوندرا کند. و اگر کوندرا فاقد این ژرف نگری بود، آثارش این اقبالی را که امروزه یافته است، نمی‌یافت: خصوصیت نفوذ در هزارتوهای روان آدمی.

باز برگردیم به سؤالی که چرا کوندرا پایگاه اقتصادی و نگرش اقتصادی، برایش جاذبه‌ای ندارد. و اگر احیاناً یکی از قهرمانانش (بیکار) باشند، این بیکاری نه به علت ساختار اقتصادی، که به علت نگرش سیاسی آنهاست؟ او به دلیل وابستگی به قشر و گروه خاصی در جامعه، نگرشش هم در همانِ سمت و سوی منافع گروهی خودش سیر می‌کند. اصولاً مسأله فقر هیچگاه مساله درونذاتیِ روشنفکر طبقه متوسط نبوده و نیست و هرگاه هم که از این مقوله سخن بگویند، سخن‌شان صرفا تجریدی و انتزاعی بوده تا ملموس و واقعی. فقر واژه‌ای است که به اصطلاح خودکوندرا امروزه به «کیتش» بدل شده است. و صحبت در بارهٔ آن، از بس پیش پا افتاده و همه جا گیر شده است، یك نوع دلزدگی ایجاد کرده است. هرکس که می‌خواهد به خوش باوری انبوه مردم محروم تکیه کند، از این واژه برای نفوذ در آنها استفاده می‌کند.

ادامه دارد

«پانوشتها»

(۱) از خطابهٔ فاکنر به مناسبت قبول جایزهٔ نوبل. برگرفته از مقدمهٔ خشم و هیاهو. ترجمه صالح حسینی. انتشارات نیلوفر ـ چاپ اول

(۲) هنر رمان ـ میلان کوندرا ـ ترجمه دکتر پرویز همایون پور ـ نشر گفتار ـ چاپ دوم.

(۳) کلاه کلمنتیس ـ میلان کوندرا ـ ترجمه احمد میرعلایی. نشر دماوند. چاپ اول.

(۴) منبع بالا.

(۵) جامعه شناسی ادبیات. دفاع از جامعه شناسی رمان ـ لوسین گلدمن. ترجمه محمد پوینده. نشر هوش و ابتکار، چاپ اول

(۶) کلاه کلمنتیس ـ میلان کوندرا ـ ترجمه احمد میرعلایی. نشر دماوند. چاپ اول.

(۷) کار نویسنده. گلچینی از مصاحبه‌های پاریس ریویو ـ بخش مصاحبه با ارنست همینگوی ـ ترجمه احمد اخوت. نشر فردا.

(۸) جاودانگی ـ میلان کوندرا ـ ترجمه حشمت الله کامرانی ـ نشر فاخته ـ چاپ دوم

(۹) جامعه شناسی ادبیات. دفاع از جامعه شناسی رمان ـ لوسین گلدمن. ترجمه محمد پوینده. نشر هوش و ابتکار، چاپ اول.

(۱۰) میلان کوندرا ـ اثر یاروسلاف آندرس ـ ترجمه حشمت کامرانی ـ مرکز نشر سحر ـ از سری نسل قلم.

(۱۱) روانشناسی اجتماعی ـ اتوکلاین برگ ترجمه علی محمد کاردان ـ نشر اندیشه ـ چاپ دهم.

(۱۲) هنر رمان ـ میلان کوندرا ـ ترجمه دکتر پرویز همایون پور ـ نشر گفتار ـ چاپ دوم.

(۱۳) منبع بالا.

(۱۴) نشریه ادبیات داستانی ۱۰ ـ مقالهٔ رمان در آغاز قرن بیستم از دیوید دیچز ـ ترجمه داریوش کریمی

(۱۵) روانشناسی اجتماعی ـ ژان استوتزل. ترجمه علی محمد کاردان. نشر مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

(۱۶) بارهستی ـ میلان کوندرا. ترجمه دکتر پرویز همایون پور. نشر گفتار. چاپ سوم.

(۱۷) منبع بالا.

(۱۸) هنر رمان ـ میلان کوندرا ـ ترجمه دکتر پرویز همایون پور ـ نشر گفتار. چاپ دوم.

(۱۹) جامعه شناسی ادبیات. دفاع از جامعه شناسی رمان ـ لوسین گلدمن ـ ترجمه محمد پوینده. نشر هوش و ابتکار. چاپ اول.

(۲۰) نقد تکوینی ـ لوسین گلدمن ـ ترجمه محمد تقی غیاثی. انتشارات بزرگمهر. چاپ اول.

(۲۱) جاودانگی ـ میلان کوندرا ـ ترجمه حشمت کامرانی ـ نشر فاخته ـ چاپ دوم.

(۲۲) عشقهای خنده‌دار ـ میلان کوندرا ـ فروغ پور یاوری ـ نشر روشنگران ـ چاپ اول.

(۲۳) منبع بالا.

(۲۴) منبع بالا.

(۲۵) خنده و فراموشی ـ میلان کوندرا ـ فروغ پور یاوری ـ نشر روشنگران ـ چاپ اول.

(۲۶) منبع بالا.

(۲۷) جاودانگی ـ کوندرا ـ حشمت کامرانی.

به بسیجی رنجدیده و انقلابی پیر،
احمد صفایی

جنگلی در مه

○ محمّدحسین جعفریان



چه کسی به دریا می‌آید؟
وقتی عشق، در کلبه‌ای پرشکوفه به انتظارش نشسته است.
آیا دریا، تنها، معشوقهٔ مردگان نیست؟
چه کسی تفنگ بر شقیقه می‌نهد؟
وقتی هیزم خشک، در بخاری خانه‌اش شعله می‌کشد.

ملوانان بر دریا تنها گرهی کور آموختند
و دریا معشوقهٔ مردی بود که از کویر می‌آمد
نه آنکه نخستین لبخندش را
بر سطح پُرچین آب قی کرده بود.

نشسته بر مهتابی
می‌نگرد به ماه.

ماه، اندك اندك
بر اریکهٔ آبی رنگش جلوس می‌کند
و انبوه ستارگان
چون قزاقان جوان درمیانش می‌گیرند.

می‌نگرد به جنگل درهم که بر دامان تپه نشسته است.
جنگل
در نیمه شب آذر، بیدار می‌شود.
درختها
شلیته‌های زردشان در باد تکان می‌خورد
و شاخه‌های بلندشان
چون انگشتان زخمی و بی‌رمق
به گونه‌های ماه می‌ساید.
زمزمه می‌کند:
ـ به گره
به گرهی در گلوی رود می‌مانی
و رازی مرگ‌آلود در تو پرسه می‌زند،
چون شعری که از پس صدای چند گلوله
در نیمه شب خلوت شهر
بر دفتری سپید
جوانه می‌زند.

□

چرا شعر، چرا موسیقی
چرا درنگ، چرا دریا می‌خواهد؛
آنکه آرزوی بزرگی ندارد.
چرا دهان باز می‌کند؛
آنکه آوازی در گلویش گره نخورده است.
چرا کلاه می‌خواهد، آنکه بی‌سر زاییده شده است؟
چرا باران می‌خواهد، آنکه تشنه نیست؟
چرا کوه می‌خواهد، آنکه مرده است...

باز می‌گردد انقلابی پیر از مهتابی
با تندری مهیب در چشمانش.

□

دنیا اتاق کوچکی است
چه کسی است که جرأت کند
و به آن سو در بگشاید؟

بر عرشه، ساحل رؤیاست
بر ساحل، عرشه.

ـ بشکه‌های شراب را به دریا ریختند!
ملوانِ وحشتزده فریاد کشید:
ـ بشکه‌های شراب را به دریا ریختند...
ما بریان می‌شویم بر شراره‌ها
و آنچه را به عمد، از اندیشه زدوده بودیم
در مقابل زنده می‌کنیم.

□

چه کسی می‌داند چه می‌گذرد به مردی
که دلش را در چمدانی کوچك به رودخانه می‌اندازد؟
چه می‌گذرد به مردی
که خویشتن را در سطری خلاصه می‌کند؟
چه کسی می‌داند چه می‌گذرد به مردی
که بر قمار معشوقه نشسته است؟
چگونه باز گردد
آنکه در مسافرخانه‌ای متولد شده است؟
آیا چیست رنگ پیراهن
برای او که پایان، مقابلش می‌رقصد؟

□

شب خیمه‌ای است
تا آنکه اشکی دارد بیفشاند.

درختان به دستان مردگان می‌مانند
که به تضرع از خاك بیرون مانده‌اند.
داسی شکسته و دستانی بسته
گرسنه
و گندمزاری رسیده که در باد می‌پوسد.
چه می‌ماند جز رکیك‌ترین دشنام؟

باز می‌گردد انقلابی پیر از مهتابی
چون اسبی که بی‌سوار از میدان
و رازی مرگ‌آلود در چشمانش پرسه می‌زند.
باز می‌گردد تا دیروز را همچون پروانه‌ای
در لابلای کتابهای شعرش
به یادگار بخشکاند.

□

کسی چای می‌آورد...
ـ دشنه‌ای بگذار در دستم
و در سکوت دور شو!
می‌نگرد به باروت‌ها
که نوه‌اش در فنجان می‌ریزد
و تکه‌های شمشیر
که دخترش در تابه سرخ می‌کند.
[گریست،
و تا هنوز
غروب، باجی است
که زمین،
به اندوه او می‌پردازد]

آینه محو می‌شود در ورای دود سنگین سیگار
و انقلابی پیر
فرو می‌رود با خنجرش در فنجان چای
آنسان که جنگلی در مه
آنسان که قایقی شکسته در دریا.

مشهد ـ پاییز ۷۲

انتظار...

شب است و جان خسته شبگرد
در انتظار سرانگشتان مهربان اشاره‌ای
از جانب افق.
ای بشارت بامداد
براندام برهنهٔ تاریکی
حلقه‌ای سازکن
چونان نیلوفران ظریف،
پاک و مصمم.

فاطمهٔ مشهدی رستم

رؤیای خورشید

من آیا
شاهکار رنج نیم!
که چنین ایستاده‌ام، استوار
برکوه یخ زیستن!
ـ با رؤیای تفتهٔ خورشید
در دشت‌های دلباز گمانم ـ

توکل رحیمی

سه دچار همیشگی

واکرده‌ام زپشت حصار همیشگی
یک پنجره به روی بهار همیشگی

جرأت نمی‌کنم به گذر کردن از خودم
چیزی نمانده تا سرِ دار همیشگی

شب ها کمی به غربت خود گریه می کنیم
عشق و سه تار و من ـ سه دچار همیشگی

چیزی نگشته عاید من از عبور تو
جز گریه‌های پشت غبار همیشگی

بی‌باورم که بدروم از کشت بیدریغ
با ابر یاد تو، خس و خار همیشگی

درانتظار چلچله‌ها، در کنار راه
مردی نشسته پای چنار همیشگی

راهی شوی به سوی عدم چون شهاب شب
گر معترض شوی به مدار همیشگی

عاصم اسدی ـ زنجان



از باغ..

از باغ
سنگی به سمتِ برکه
پرتاب می‌شود
آبی به شکلِ باغ
در هوا
اتفاق می‌افتد

واینسان
جهان
درمن
اتفاق می‌افتد.

ضیاءالدین خالقی ـ لنگرود

همزیستی

اندوهی در پی گشتن
در کلافی پیچ در پیچ
همگانی ناهمگن
همسرایانی ناهمساز
در سایه روشن یکرنگی
صداقت رازی است
و شکاف اندیشه‌ای...
می گریم درد
همزیستی خویش را.

ظلمت بیداری

گورها باز شدند
در مرگستانی همه تاریکی و تعفن
و مردگان
حیثیت آدمی را
نعره کشیدند
در رازوارگی زیستن
و هولناکی حسرت و هراس
و تبعید «من» از من

دکتر روح انگیز کراچی

شکوفه‌های شعر

می‌خواهم تو را صدا کنم
آنسان
که درختان
به شکوفه بنشینند
و برقامت تابناکشان
فرشی از ستاره
پهن کنند.

اما
پژواک صدا، از کوه
چه هولناک
پرپر می کند
تمامی شکوفه‌های مرا
بر درختان غزل

جلال علوی

دو شعر از پیرایهٔ یغمایی

گم کرده‌ام

سینهٔ پرجوشم و آواز را گم کرده‌ام
بال و پر دارم ولی پرواز را گم کرده‌ام
رونق آغاز من در خانهٔ انجام بود
چل کلید خانهٔ آغاز را گم کرده‌ام
های و هویی دارم و در غربتم از این خروش
سازم اما زخمهٔ دمساز را گم کرده‌ام
چشم در راهم نگاهم بیکران آرزوست
حاصل اما چشم و چشم‌انداز را گم کرده‌ام
در نمازم راز دارم با خدای چاره‌ساز
راز را گم کرده‌ام، همراز را گم کرده‌ام
کودک شیطان عشقم، درس ومشقم عشق وعشق
راه مکتب خانهٔ شیراز را گم کرده‌ام

شب را...

بیدارم و دارم به سرّ آیین شب را
می‌بافم از تور سحر پاچین شب را
در پرده‌های لاجوردین می‌نوازم
با گوش خود خاموش آهنگین شب را
با نیمتاج ماه و آویز ستاره...
می‌بندم آذین زلف چین در چین شب را
با شب سمورم می‌نماید گریهٔ روز
نازم شکوه چشم دیگربین شب را
پر می‌کنم با کهکشان آرزوها
تا روزن چشم سحر بالین شب را
با گام‌های عشق می‌بینم هماهنگ
آهنگ پای نرم و باورچین شب را
وامی‌کشم در رشتهٔ جادویی عشق
هم زهره و هم خوشهٔ پروین شب را
با هفت و با نه آسمان را می‌توان تاخت
داری اگر شبدیز عشق وزین شب را

صدای ما را از بهشت می‌شنوید



● علیرضا قزوه

روزی
در عطر یاس، گم شده بودیم
ببین دوباره چه کردند با ما
ای روح زخم خوردهٔ من
از تن
بیرون بیا که سیر بگریم

ـ کبوتر صدایت
این همه وقت کجا بود؟
از تو
تنها شناسنامه‌ای مانده‌ست
ـ مگذار از رودخانهٔ خونت
نمک بگیرند

اینجا
تنها صدای زخمی شاعر
ارزان بود.

برایت دسته گلی آوردند و
تابوتی
و تو ستاره‌ای می‌خواستی و
اشکی

صدای آژیر اشک می‌آید
در پشت نامهای شهیدان
پنهان شوید

چه روزهای قشنگی بودند
چه واژه‌های قشنگی
«گردان کربلا»

حروف، حافظه‌شان را
از دست داده‌اند

کسی نگفت
این رنگین کمان
باران خون کیست؟

در «الخلیل»
گل یاسمن را دستبند زدند
دمشق سمعکش را گم کرد
آواز بخوان تهران!
شادزی بیروت!
جاز بزن بغداد!

نمی گذارم بمیرید!
چون ابر
چون گلوله و گل خواهم شد
مین می‌شوم
نارنجک کشیدهٔ خورشید می‌شوم
نمی گذارم بمیرید
صدای آژیر اشک می‌آید
در پشت نامها
پنهان شوید

مردان و الهفت هشت!
مردان کنفرانس هش الهف!

نوروز، فصل غفلت و نسیان است
مهر،
ماهی که سنگریزه‌ها
منصوب می‌شوند

ـ چرا فلسطین کوچك شد؟
تاسنگریزه نطق قشنگی کرد
فلسطین
به حجم اول خود برگشت!
سرانجام
(قدس ما را آزاد می کند)
بگذار اژدهایان
ریشه‌های خاك را درآورند
و مارها
برنیزه‌ها به رقص درآیند
تمساحها
دریا را سرکشند
پلیس ـ در جستجوی آخرین حوّا ـ
دنده‌های زندگان را
از جا درآورد

کابل
هفتاد تکه شده است
بر هفتاد نیزه
و شاه ها

چون قارچ
تکثیر می‌شوند.

احمدشاه
رحمت شاه
برهان شاه
حکمت شاه
وحدت شاه
رعیت شاه
صادرات کابل
پرچم است و شاه

قونیه از شماست!
برجیس از شما
مریخ از شما
دیگر تمام کنید!

هورا حراج عشق
اینجا شبیه شهر نئونهاست
به پینه‌های دست خیابان
نگاه کن!
از رودخانه‌های پس از این
آبی نمی‌گذرد
هورا حراج عشق
دلار و بیستون
کوکاکولا و بوکس
هورا به شام‌های هتل هیلتون
که شور انقلابی خوبان را
شیرین کرد
دعای خاص بخش خصوصی
شعری در راستای بهره اسلامی
قصیده‌ای در مدح بانك ملی و ملت
بگذار بچه‌های حضرت مولانا
تاجر شوند
ملت یتیم می‌شد اگر
این مشت زن نبود
دولت یتیم می‌شد اگر
آن برادران نبودند
سیاست یتیم می‌شد اگر
این مادمازل نبود!

خانقاه غیرانتفاعی
مجهز به شعر و شومینه و یاهو
مریدهای تمام وقت می‌پذیرد
درویش‌های ترم چهارم
حلاج می‌شوند!
عارف‌وشان نیمه‌مذکر
در آبشار زلف
غسل می‌کنند
در شرکت سپید سرایان میرزا احمد و دختران
دنبال چیستی ابوالفضل؟!
باورکن
مجله‌های فرانسه
از کاغذند

(تبه زاد مردی ابرسار...)
دست هفتم فلان مردا که تویی
مردان واژه‌های مونث
«پرتاب» می‌شوند
«پیر» می‌شوند
«چکه
چکه»
می‌شوند.
«پا
ر
ا٠
ن»
می‌شوند.
چقدر آسان است
بر روی استخوان خودم
یادگار بنویسم
دستت را بگیرم
استخوانت روشن شود
واژه‌ها به جایم حرف بزنند
بندرهای جهان را
در چشمانت نهان کنم
گلهای جهان را
در لبانت
شعر بخوانم
رگبار گل بگیرد
چقدر آسان است
دیدار فرشتگانی
که شعر را
در بالشان پیچیده‌اند.

تورا به خاطرنامت
به خاطر آن چشمها که عین زلالی‌ست
بیا و این همه برف را
از روی صدایت
پارو کن!
این شعرها
تمام روز مرا
اشغال کرد،
آن تصویرها
تمام سال تو را
اشغالگران اما
به افتخار «غزه ـ اریحا»
الخلیل را
دستبند زدند
(تو فکر حجم چهارم و پنجم بودی)
مصری طوفان
الجزایری اشك
افغانستانی خیانت
کشمیری زخم
برابرت ایستاد
(تو فکر فتح هفتم و هشتم بودی!)
در مجله‌های کوچك پاریس
چه می‌فروشند؟
«از پیچ و پچپچه و چاپیچو
و هیچ و چلچله و چلدرچین»
چه چیز عایدمان خواهد شد؟

از یاد برده‌ایم که فردا
هرواژه‌ای شهادت خواهد داد!

ـ صدای ما را از بهشت می‌شنوید!
(این صدای شهیدی‌ست بی‌سر)
ـ مردان انقلابی بعد از این!
میز ناهارتان را
بر نصف النهارها بچینید
با طناب استوا
تاب بازی کنید
کفن مان را
بادبان کشتی تفریحی‌تان کنید!
ـ شبتان آفتابی!
(این صدای جانبازی‌ست بی‌دست)
ـ برای ما همین نداشتن کافی‌ست!
فردا
دستهای قطع شده
گل می‌دهند و سنگ فراوان است

چه تلخ می‌گذرد بر شعر
چه سخت می‌گذرد بر شاعر
خسته‌ام ای شعر
زخم‌خورده‌ام ای شعر
رهایم کن ای شعر

بر کوچه می‌نشینم.
پیامبری نمی‌آید
و سالهاست
نعش زمین
بر شانه شکستهٔ ما مانده‌ست
و سالهاست
غروب را
رودخانه کشتگان می‌بینم
و سالهاست
خورشید
از ارتفاع زخمها
بالا نرفته است!
برمی‌گردم
روحم را در سوسنی سپید بپیچم
که ناگهان
درختهای خیابان به سجده می‌افتند!
طوفانی از «بقیع» می‌آید
از مسجد «الخلیل»
از «قدس»
از «ام القری»
از پای کوه «ابوقبیس»
درختهای خیابان به گریه می‌افتند
من نیز
خواهم گریست
باران شعر می‌بارد
و پلك واژه‌هایم
باز خواهد شد.



یادداشتی بر «جاده فلاندر»

درباره‌ٔ ادبیات مدرن

■ محمدعلی علومی

● بخش اول

گاه در نشریات ادبی و یا در کتابهای داستانِ داستان‌نویسان ایرانی، نوشته‌هایی می‌خوانم اعجاب‌برانگیز! عالی جنابان با جهشی خوفناك و حیرت‌انگیز از زمان گذشته به آینده می‌روند و باز به گذشته و یا به زمان حال برمی‌گردند! فاعلِ فعل دراین قبیل نوشته‌ها مشخص نیست و معلوم نیست که اینك چه کسی است که دارد صحبت می‌کند و یا چه کسی است که دارد خیالات می‌بافد!

از نویسنده‌هایشان می‌پرسم: اینها چیستند؟

بزرگوارانه می‌گویند: ادبیات مدرن است دیگر.

می‌گویم: بسیار خوب، اما همه اینها بالاخره یعنی چه؟

می‌گویند: اگر تو نمی‌فهمی معنایش این نیست که دیگران هم نفهمند.

در جستجوی پاسخ به سراغ مجلات ادبی می‌روم، اما در آنها هم مطلبی راهگشا و پاسخگو نمی‌یابم. آقایانی که از اکابر فن ادبیات هستند یقهٔ «لوکاچ» و یا گریبان «گلدمن» را چسبیده‌اند و نظریات همانها را مکرراً تکرار می‌کنند و در این میان تکلیفِ من ایرانیِ مسلمان که پدر بزرگم نقال است و پدرم واعظ، چیست؟

می‌گویم: آقایان، نظریات لوکاچ و گلدمن محترم، اما آنها فرزندان فرهنگ و اجتماعی دیگرند آنهابه تکنولوژی فضایی رسیده‌اند ولی مادربزرگ من و پیرزن همسایه‌مان درکرمان هنوز دارند با «چرخو» نخ

می‌ریسند، آقایان عالم و فاضل، به من دهاتی هم بگویید که ادبیات مدرن و داستان نویسی نو چیست و آیا این انواع ادبی می‌توانند در اینجا نیز راهگشا باشند؟ و اگر پاسختان مثبت است، چرا؟ و اصلاً تعریف خود شما از ادبیات مدرن و رمان نو چیست؟

—...

می‌گویم: شنیده‌ام آنگاه که مولانا به حضور شمس رسید، شمس از آن عالی جناب پرسید که «عشق چیست»!

مولانا تعاریف و تعابیر دیگران را در باب عشق باز گفت.

شمس فرمود: همه اینها درست، اما تعریف «تو» از عشق چیست؟

اگرچه ادبیات مدرن و رمان نو تعریف عشق نیست ـ زیرا عشق لطیفه‌ایست نهانی ـ اما کاش کسانی که اینک همچون عشقه ـ علی الظاهر عاشقانه ـ به این انواع ادبی چسبیده‌اند، تعریف خودشان را، تعریفی که با فرهنگ ما نیز مطابقت داشته باشد، و قابل هضم و درک و لمس باشد در باب رمان نو و داستان نویسی مدرن می‌گفتند و می‌نوشتند و آنگاه کاش در همین ادبستان هم چاپ می‌شد تا بعضی خوانندگان هم مانند من به پاسخ روشنی برای سؤالشان دست می‌یافتند.

ооо

رمان نو و ادبیات مدرن چیستند و به چه معنایند؟ آیا این پدیده‌های ادبی را می‌توان نوآوریهای خلق‌الساعه دانست؟ و چرا این انواع ادبی در دوران معاصر در اروپا و قارهٔ آمریکا پدید آمده و اینک در همانجاهایی که خاستگاههای اصلیشان بوده، رو به افول نهاده و به ماجراجوئیهای سخیف و سطحی مبدل گشته‌اند؟

«این گفته ادعایی بی‌اساس نیست، رمان نو و داستان مدرن، حداقل در فرانسه، در سیر طبیعی خود به ماجراجوئیهای سخیف فردی در فرم و... مبدل شده است. در یکی از شماره‌های پیشین ماهنامه «کلک» ترجمهٔ گفتگوی چندنفر از منتقدان معتبر رمان نو و ادبیات مدرن فرانسه و اروپا منتشر شده بود. آن منتقدان برزوال رمان نو در فرانسه دریغ داشتند، حال آن که تصور بنده این است که استحالهٔ داستان نو و ادبیات مدرن غرب در آشوبی لگام گسیخته و در پوچی بی‌بنیاد و برخاسته از سر سیری، امری است طبیعی و محتوم. و راستی چرا همین انواع ادبی در کشورهای آمریکای لاتین، هنوز موفق هستند؟ و آیا رمان نو و ادبیات مدرن در ایران نیز می‌تواند توفیق داشته باشد؟

برای شناخت دقیق هر پدیده (در اینجا منظور رمان نو و ادبیات مدرن است) بهتر است که پدیده‌های هم‌ردیف و هم مرتبت ما قبل آن را نیز بشناسیم، زیرا تحول «صعود و یا سقوط» به ویژه در عالم معنا و امور و پدیده‌های معنوی ، در اغلب موارد در گذر و گذار سنگین زمان از هزار توهای پیچیده و نامکشوف روح فرد و جمع می‌گذرد، پدیده‌ای به کنار می‌رود تا راه بر پدیدهٔ موجود نورسته بگشاید و بازاین سیر ادامه دارد، ادبیات هرقوم، یکی از نمودهای ژرف فرهنگ هر قوم است. فرهنگ و هنر ادب غرب نیز هنوز متاثر از دو محور اصلی است: «فلسفه یونان باستان»، و «حکمت عهد عتیق و عهد جدید».

یونان باستان، مهد فیلسوفان و دیار دبستانهای غریب و اغلب شگفت‌انگیز فلسفه‌های گوناگون بوده است. باری به هرجهت، بسیاری آن دبستانهای فلسفی نیز، از اندیشه به عالم غیب و به تعبیری از بینش دینی، به یکبارگی خالی نبوده‌اند و در آنها اساطیر، باور به توانمندی غیب و این جهان را سایهٔ موهوم جهان واقعی و حقیقی دانستن، باور به جهان ناکجا آباد نامکشوف در هستی و در کنارش (و حتی همپای آن) توجه به علوم اجتماعی، علوم انسانی، علوم تجربی و علوم دقیقه، توجه به تاریخ و جامعه شناسی و روانشناسی فردی و جمعی، توجه به ادبیات و... همراه و عجین بوده است.

اما اغلب آن دبستانها و مکتبهای فلسفه، انسان را اسیر سرنوشتی شوم و هراس‌انگیز می‌دانستند سرنوشتی که خدایان دشمن خو ودژمنش، بیزار و حتی هراسان از خوشبختی، شادی و سعادت نوع بشر، برایش رقم می‌زنند.

«... ای فرزند، شادمانی و درجشنهای پیروزی خندیدن کار نابخردان است. زیرا هیچ کس نمی‌داند که خدایان چه سرنوشتی را برایش رقم زده‌اند؛ آن کس که می‌خندد زود باشد که به سختی بگرید؛ آن کس که قهرمان است زود باشد که همچون جنایتکاران، هراسان، از مردمان بگریزد و در هیچ جا پناهی نیابد...»

این هراس انسان اسیر، سرانجام منجر به عصیان او برعلیه خدایان جبار شد. در میان فیلسوفان یونان باستان، فیلسوفانی بودند که آزادی انسان‌را آرزو داشتند، آزادی انسان از شر تقدیر انبوه خدایان دشمن خوی، و از همین رو بعضی از انها با جرأت و شهامت اعلام کردند که «المپ» از خدایان خالی است.

«در ادبیات معاصر غرب، این عصیان برعلیه سرنوشت بار دیگر تکرار می‌شود. یا عصیانِ نومیدانه کافکا و اشخاص داستانهایش است برعلیه تقدیر فردی و جمعی و یا عصیانِ سارتر و کاموست و ازیاد نبردیم که لوسین گلدمن، شروع جریان ادبیات نو در اروپا را از داستانهای کافکا می‌داند.»

به هر تقدیر، آنگاه که قیصر روم آئین مسیح را پذیرفت، حکمت عهد عتیق و جدید، به تدریج برفلسفه‌های پراکنده غالب آمد، اما این را دیگر همگان می‌دانند که حکمت مسیح یعنی «محبت» در کاخهای قیصر به زودی مبدل شد به «محبت» به قیصر و پاپ و اسقفها و آن مسیحیان عاشق و دلیر که در استادیوم روم و در میان غریو شادی قیصر و درباریانش طعمه شیرهای گرسنه می‌شدند و یا در زیر شکنجه جان می‌سپردند، جای خود را به اسقفها و کشیشانی دادند که برای رضایت خاطر قیصر و پاپ به کشتار، شکنجه و سوزاندن اندیشمندان می‌پرداختند. ما در این جا نه می‌توانیم و نه می‌خواهیم به تاریخ قرون وسطای اروپا بپردازیم و آن را نقد و بررسی کنیم، اما نکته مربوط به این نوشته آن است که هنر در قرون وسطی به خدمت بیان، شرح وتبلیغ باورهای مسیحی درآمد. زندگی انسان، شادیهای ناچیز و رنجهای دیرپای انسانی، عشقها، آرزوها و امیدهای بشری در جمال و جلال خداوند پدر و پسر، محو می‌نمود و رنجهای فردی در قبال رنجهای «مسیح مصلوب»، ناچیز بود. بشر اگر امیدی داشت، امید به بازگشت مسیح و برقراری سلطنت او در جهان بود.

«شبیه به همین بینش، البته اساساً به نحو و نوعی دیگر در هنر و ادبیات مارکسیستی دوباره تکرار شد، البته با این تفاوت اساسی که در این بینش به جای مسیح موعود، این پرولتاریا بود که قرار شده بود پیشتاز و پرشکوه بیاید و حکومت عدالت را در سراسر جهان برقرار سازد. اسطوره از آسمان به زمین و به کارخانه‌ها، و از کلیساها و معابد مسیحی به معادن آمده بود و بنابر تحلیل مارکسیستها، آمدن این موجود (اساطیری) یعنی پرولتاریا نه در آرزوهای شیرینِ بی‌اساس بلکه براساس واقعیات علمی جامعه‌شناسی و اقتصادی کاملاً محتوم و مجبور می‌نمود.»

قرون وسطی دیرزمانی در سکون و رخوتِ خاموشی گذشت «لیك باد دمنده می‌آید، سرکش و تند...» رنسانس فی‌الواقع بادی دمنده بود که از شش جهت برارکان کلیسا و برقصر قیصر وزیدن گرفت.

رعیت به ملت تبدیل می‌شد و حق و حقوق خویش را می‌خواست و آن را با پیکارهای خونبار از کنتها و دوکها و پاپها، باز پس می‌گرفت و اندیشه مسیحیت بدون پاپ ایجاد می‌شد.

و در این میان انسان دیگر برهٔ مسیح و گلهٔ خداوند و اشرف مخلوقات نبود، بلکه انسان نیز در نوع خود، همردیف سایر حیوانها درآمد. میمونی شد با دم افتاده و زمین دیگر مرکز کائنات نبود، بلکه همچون بقیه سیارات به گردش برگرد خورشید می‌پرداخت و به تدریج معلوم شد که کهکشانها بسیار عظیمند و زمین در میان انبوه بیشمار سیاره‌ها و ستاره‌ها، حتی در حد نقطه‌ای ناچیز نیز نیست و این چنین شد که ماتریالیسم ـ که پیوسته در تاریخ فکری بشر همراه بینش دینی حضور و وجود داشت ـ این بار از میان ویرانه‌های قصر قیصر و کلیسا سربرآورد و قوتی گرفت.

لیبرالیسم اقتصادی و سیاسی، اعتبار، نفوذ و گسترش یافت. سرمایه‌داری صنعتی و تجاری اشراف بی کار و پرمدعای رو به زوال را به کنار زدند. سنتها و رسوم فئودالیسم در احتضاری سریع، از بین رفتند و به این ترتیب «فرد» و زندگی «فرد» و نفس «فردیت» اهمیت پیداکرد. و «رمان» متولد شد که نظر و توجهش به فرد بود. «دن کیشوت»، اولین رمان، سرگذشت پهلوانی است پیر که تغییرات زمانه را برنمی‌تابد و به طرزی تأثرانگیز ودرعین حال خنده‌آور درحال وهوای دیرین می‌زید و تا بلکه بتواند راه ورسم پهلوانان قدیم و شوالیه‌ها را احیا کند و ادامه دهد. این دون کیشوت

پیر کلاهخود و شمشیر، سپر و نیزه برمی‌دارد و در جنگهای خویش، با اوهام و دشمنان خیالی گلاویز می‌شود.

بیان سرگذشت فرد، در آثار بالزاك آثاری همچون «باباگوریو» و «اوژنی گرانده» آشکار است. اگر چه او در کنار و همراه با پرداختن به زندگی فرد، اجتماع، باورها و رسوم جاری در جامعه را نیز مطرح و بررسی می‌کند.

سرمایه‌داری اولیه نیز که به هرحال در چارچوب اصولی نسبتاً اخلاقی، رقابتهای فردی در عرصهٔ تولید را مجاز می‌دانست، در نهایت جای خود را به رقابت کارتلها و تراستها داد. سرمایه داران و کارخانه‌داران خرده‌پا نابود شدند و روزگاری دیگر سربرآورد که عرصهٔ رقابت سرمایه به سراسر جهان کشیده شد و در این رقابت شرکتهای عظیم سرمایه‌داری آن کس پیروز بود که بی‌رحم‌تر بود. (چندی قبل در سینماهای تهران، فیلمی از آندره وایدا نمایش می‌دادند که بیان هنرمندانه همین گذر و گذار خونبار سرمایه‌داری صنعتی از شکل اولیه به شکل پیچیده‌ترش بود. و امه‌سزر، در کتابی، خاطرات افسری فرانسوی را می‌آورد که در غروبگاهی همراه با سایر افسران فرانسوی و همسران و نامزدهایشان در کنار محفل می‌گساری به تماشای ویران شدن و کشتار مردم الجزیره به دست سربازان استعمار فرانسه نشسته‌اند.....) پس، سرمایه‌داری جهانی، در دوران جدید خویش، برای بقا ناگزیر به استثمار هولناك نیروی جسم و جان انسان در سراسر جهان بود و ایجاد جنگهای خونبار در جهت تداوم همین بهره‌وری، برعلیه مردمی که استقلال و آزادی و عدالت رامی‌جستند نیز معلول همین پدیده به حساب می‌آید. در همین گیرودار و از میان کشورهای سرمایه داری، ناگهان ایدئولوژی جدیدی سربرآورد که خواهان تغییر جهان بود، و همچنان که گفته شد: این ایدئولوژی اساطیر رااز آسمان به زمین آورد. پرولتاریابه جای حکیمان باستان نشست و اگر چه با باورهایی یکسره دیگرگون، اما همچنان این حکیم جدید نیز، قوی و قدرتمند پیشاپیش خیل بردگان به راه افتاد. (و یا بنا بود که به راه افتد) و با عصای راهبری به دست ـ عصایی که اینك به شکل حزب نماینده پرولتاریا تغییر شکل داده بود ـ خاطیان را طرد و باورمندان را نوازش می‌کرد و انسان حسرت زده را به سوی زندگانی بهتر و ارض موعودی دیگر رهنمون بود. (بهتر بگوییم: قرار این بود که راهنمون باشد) و بدیهی است که ادبیات نیز در خدمت آرمانهای این پیرجوانسال درآمد و قول برتولت برشت مشهور است که: «همچنان که فلسفه انقلابی نه برای توضیح که برای تغییر جهان است، ادبیات نیز باید درخدمت تغییر جهان و جامعه باشد....»

این اسطورهٔ نو، راهنمای اخلاقی نیز به همراه داشت و فرد را در جمع ناچیز می‌دانست و محوش می‌خواست اما حکام جدید که با پرچم سرخ به دست سربر می‌آوردند، باز هم در حقیقت همان قیصرهای قدیم بودند.

و در این میان بیشتر نویسندگان باورمند به این ایدئولوژی نو، اندك اندك به سبب حساسیتهای ذهن و روح خویش و در گذار از تجربه‌های اجتماعی، مارکسیسم را رها کردند به واقع ادبیات دیگر نمی‌خواست و حتی نمی‌توانست در خدمتِ این ایدئولوژی نو باقی بماند.

«گرچه در شوروی، ادیبان رسمی و حزبی به سبب مزایایی که حزب کمونیست برایشان در نظر می‌گرفت همچنان ادبیات فرمایشی را ادامه می‌دادند؛ اما بیانِ واقع این است که ادبیات شوروی دیگر از پروراندن داستان‌نویسانی همچون داستایوسکی، تولستوی، گوگول، پوشکین و... عاجز مانده بود و اگر بولگاکف توانست که با مرشد و مارگریتایش به حد و حدود نویسندگان پیشین روسیه نزدیك شود به سبب دین باوربودنش بود.»

نویسنده از جهان و جامعه تأثیر می‌پذیرد و بر جامعه، به هر حال، تأثیری خوب و یا بد بر جای می‌نهد. نویسندهٔ واقعی به سبب حساسیتهای ژرف روح و ذهن، از جهان و جامعه تأثیراتی عمیق می‌پذیرد و با سحر سخن قادر است که بر ذهن و روان برگزیدگان جامعه و در مواردی بر ذهن و روان همگان حتی تأثیری عمیق و دیرپای داشته باشد. پهلوان عرصهٔ سخن، حکیم ابوالقاسم فردوسی، چنان ادیبی است که با آثارش، هزار سال است که بر ذهن و روان انسان تأثیری عمیق و ماندگار بر جای نهاده است...

جنگهای اول و دوم جهانی، جامعه‌ای مصیبت‌زده، بلا کشیده و از هم گسیخته بر جای نهاد. شیاطین دیرین، در میان ویرانه‌ها می گشتند و از جان زنده‌ها و تن مردگان سیر و سیراب می‌شدند... فضائل انسانی بازهم از معنای خود تهی تر می‌شدند. اخلاق به هیأتِ رؤیایی درآمد که در جهان جدید، جایی نداشت. زیبایی جویی، عدالت خواهی، آزادگی و باور به همهٔ این مفاهیم و معانی، همچون پندارهایی می‌نمودند که پناهگاه ضعیفان و مطرودانند:

«... نانت را در خفا و یا آشکار، به تنهایی بخور، نگاه گرسنگان هیچ نیست؛ اگر هنوز آنقدر ناتوانی که تاب نگاه را نداری، پس تا آرامش شامت آشفته نشود؛ گرسنه را با گلوله‌ای حذف کن...»

گفتیم که هنرمند از جهان و جامعه، تأثیراتی ژرف و ماندگار می‌پذیرد؛ در میان این آشفتگی و هراسِ ساختهٔ دیوها و دیوانگان، هنرمند جهان ازهم گسیخته را در «دادائیسم» نشان داد. اگرچه این عکس‌العمل حادِ هنر، دیر نپایید، همچون حبابی برخاست و ترکید. اما، نومیدی انسان، پای برجا ماند.

«آلن رب گریه» می گوید: جستجو به پایان رسیده است: بی آن که راهی از آغاز وجود داشته باشد.

خیلی از نویسندگان، درسراسر جهان، کلام فوق‌الذکر منقول از «آلن رب گریه» را، همچون بیانیه‌ای برای رمان نو و حتی ادبیات مدرن می‌پندارند؛ اما بیشتر این نظریه‌پردازان و پیروانشان دانسته یا ندانسته، با تأویلات و باورهای نه چندان معتبر «زیربنا وروبنا» به انسان بسیار پیچیده در روح و به دستاوردهای مادی و معنوی اومی‌نگرند. این نظریه‌پردازان ـ همچون گلدمن ـ و پیروان آنها می پندارند که کلام «رُب گریه» تحلیلی از موقع و وضع انسان در عصر امپریالیسم است. عصری که نظام اقتصادی ـ اجتماعی غالبُ بر کشورهای صنعتی و فوق صنعتی، انسان را ـ در نظام سود و بهره‌دهی ـ به شی‌ئی هم‌ردیف و هم‌مرتبت با سایر اشیاء مبدّل کرده است و انسان ابزاری شده است همچون سایر ابزار کارخانه‌ها. پس بی‌سبب نیست که این نظریه‌پردازان، باز می گویند که: رمان نو، بیانِ جستجوی تباهِ انسانِ تباه در جامعهٔ تباه شده است.

جامعه تباه است؛ زیرا که برای بقا در مدار تولید و مصرف مانده و برای دوام خود، از ایجادِ جنگهای جهانی نیز، چندان پروایی ندارد. انسان تباه است، زیرا شی‌ءواره شده است و جستجو تباه است، زیرا: «جستجو به پایان رسیده، بی آن که از آغاز راهی وجود داشته باشد.»

نگاهِ انسانِ عصر امپریالیسم: نگاه هراس آلودِ انسانی است که در مدارِ نومیدی می‌زید؛ با این همه این تحلیل از انسان، اساساً خطاست؛ اوّلا دهها قرن پیش از آلن‌رب گریه و پیش از عصر امپریالیسم و شی‌ءوارگی انسان، درزمانی که شکل غالب تولید در جهان، کشاورزی و دامداری بود؛ در آن اعصار دور که در خیال بشر، محو می‌نمایند، جامعه بن‌داود؛ کلامهایی بس دردمندانه دارد. آنچنان دردمندانه که روح انسان را در چنگهای قوی خویش محکم می گیرد و به شدّت تکانش می‌دهد. من قسمتهایی از کلام جامعه بن‌داود را در اینجا برایتان می نویسم؛ کار شما ـ ای خوانندهٔ گرامی ـ راحت تر می شود؛ زیرا متاسفانه مرسوم شده است که علاقه‌مندان ادبیات معاصر، بنا به هر دلیل، چندان رغبتی به حکمت کهنسال دینی نداشته باشند و بیشترشان ـ دریغا ـ گفته‌های فالکنر و همینگوی و بورخس و کافکا و... را بهتر بپذیرند تا این گفته‌های برخاسته ازژرفای جانِ هراسانِ استادانی همچون جامعه بن‌داود را که در عین نومیدی، امیدوارند. بخوانیم و بشنویم:

«کلامِ جامعه بن داود که در اورشلیم پادشاه بود: باطلِ اباطیل جامعه می گوید، باطلِ اباطیل. همه چیز باطل است. انسان را ازتمامیِ مشقتش که زیر آسمان می کشد چه منفعت است؟ یك طبقه می‌روند و طبقهٔ دیگر می آیند و زمین تا به ابد پایدار می ماند. آفتاب طلوع می کند و آفتاب غروب می کند و به جایی که از آن طلوع نمود می شتابد. باد به طرف جنوب می‌رود و به طرف شمال دور می‌زند. دور زنان، دورزنان می‌رود و باد به مدارهای خود برمی گردد. همه چیزها پُر از خستگی است که انسان آن را بیان نتواند کرد. آنچه بوده است همان است که خواهد بود و آنچه شده است همان است که خواهد شد. و زیر آفتاب هیچ چیزِ تازه نیست.

آیا چیزی هست که درباره‌اش گفته شود: ببین، این تازه است؟

و تمامی کارهائی را که زیر آسمان کرده می شود،

دیدم که اینک همهٔ آنها بطالت و در پی باد زحمت کشیدن است. کج را راست نتوان کرد و ناقص را به شمار نتوان آورد.

...

...، پس در دل خود تفکّر کردم که چون آنچه به احمق واقع می شود به من نیز واقع خواهد گردید، پس من چرا بسیار حکیم بشوم و در دل خود گفتم این نیز بطالت است. زیرا که هیچ ذکری از مرد حکیم و مرد احمق تا به ابد نخواهد بود. چون که در ایام آینده همه چیز بالتّمام فراموش خواهد شد و مرد حکیم چگونه می‌میرد، آیا نه مثل احمق؟ لهذا من از حیات نفرت داشتم، زیرا اعمالی که زیر آفتاب کرده می شود در نظر من ناپسند آمد چون که تماماً بطالت و در پی باد زحمت کشیدن است...

... پس من برگشته، تمامی ظلمهائی را که زیر آفتاب کرده می شود ملاحظه کردم و اینک اشکهای مظلومان و برای ایشان تسلّی دهنده نبود و زور به طرف جفاکنندگان ایشان بود؛ اما برای ایشان تسلّی دهنده نبود. و من مردگانی را که قبل از آن مرده بودند بیشتر از زندگانی که تا به حال زنده اند آفرین گفتم. و کسی را که تا به حال به وجود نیامده است از هر دوی ایشان بهتر دانستم، چون که عمل بد را که زیر آفتاب کرده می شود، ندیده است...»

پیشتر گفتیم که تحلیلِ نظریه‌پردازانِ رمان نو و ادبیات مدرن از انسان، تحلیلی جامع نیست؛ زیرا به باور اینها، رمان نو و ادبیات مدرن، تنها، انعکاس شیوه های تولیدی و شکل بندی اقتصادی ـ اجتماعی روزگار ما در آثارِ ادبی است و از سوی دیگر، نظم و نظام اقتصادی ـ اجتماعی و به تعبیری رساتر، اقتصاد سیاسی عصر امپریالیسم، انسان را شیء‌واره ساخته است و فرهیختگان فرهنگی، این شیء‌وارگی انسان امروز را دریافته و به نومیدی رسیده اند! حیرتا!

دیدیم که دهها قرن قبل از این فرهیختگان، جامعه‌بن داود، پادشاه اورشلیم، با چه نومیدی حیرت‌انگیزی از بیهودگی مشقّات انسان، سخن می گوید، گرچه نومیدی جامعه‌بن داود، در عین امیدواری است. زیرا که جامعه بن داود، امید انسان را از این سرای سپنج برمی کند و:

«... و علاوه بر اینها ای پسر من، پند بگیر. ساختن کتابهای بسیار انتها ندارد و مطالعهٔ زیاد تعب بدن است. پس ختم تمام امر را بشنویم. از خدا بترس و اوامر او را نگاه دار، چون که تمامی تکلیف انسان این است. زیرا خدا هر عمل را با هر کار مخفی، خواه نیکو و خواه بد باشد، به محاکمه خواهد آورد.»(۱).

به نقل از تورات ـ کتاب جامعه بن داود(ع). گفتیم که پیشروان و نظریه‌پردازانِ رمان نو، در ارائهٔ تعریفی جامع و مانع از انسان برخطایند، زیرا از سویی با باورهای مبتنی بر زیربنا و روبنا به دستاوردهای روحی و فکری بشر می‌نگرند و گفتیم که این نوع تحلیل، اساسی ندارد و انسانِ دهها قرن قبل نیز، نومیدانه به «این جهان» می نگرد و همچون حکیم عمرخیّام می سراید که:

آنان که محیط فضل و آداب شدند
در جمع کمال، شمع اصحاب شدند
ره زین شب تاریک نبردند به روز
گفتند فسانه‌ای و در خواب شدند

و از سوی دیگر، نویسندگان مدرن با شیء‌واره دانستن انسان او را از روح احساس، عواطف و تفکّر، خالی و برکنار می بینند. پنداری خطا، فرمانده در ماتریالیسمی سطحی که جهان را تنها در نمود می بینند و



«بود» را باورمند نیست.

سیمون دوبووار در انتقاد از نویسندگان مدرن فرانسه، گفته‌ای دارد با این مضمون، که: «اینها ـ نویسندگان مدرنیست ـ به دام امپریالیستها افتاده اند، آنها انسان را شیء می خواهند و اینها نیز، همان تفکر را تبلیغ می کنند، حال آن که انسان شیء نیست. انسان احساس و اندیشه دارد.»

لوسین گلدمن نیز پس از سالها بررسی آثار مدرنیستها (آنچنان بررسی که با شیفتگی نسبت به آثار مدرنیستها همراه بود) سرانجام به همان باور سیمون دوبووار می‌رسد و با عباراتی دیگر بر همین نکته تأکید دارد که مدرنیستها با تنزل دادن انسان تا حد شیء، تصوری درست و کامل از انسان ندارند و...

دریغا که امروزه، گروهی قابل توجه از نویسندگان و شاعرانِ ما به معنای واقعی کلمه «مرعوب» رمان نو و همچنین ادبیاتِ مدرن غرب شده اند. می گوییم دریغا، زیرا که بعضی از این نویسندگان و شاعران، بدان سبب که آثار کلاسیکِ ادبیات ایران را مطالعه نکرده اند و از رمان نو غرب نیز برداشتی صحیح ندارند، چشم‌بسته و بی‌پروا، به بهانه‌های گوناگون همچون زندگی در عصر ارتباطات، ارتباطاتِ فرهنگی، جریان سیّال ذهن و...، به سوی درّه‌های خطرناک عدم شناخت می‌روند. بعضی از اینها واقعاً ادبیات کهن خودمان را نمی شناسند. اما با این وجود می گویند که «ادبیات مدرن» بیان تأثیر «جهان» است بر ذهن انسان... جریان سیّال ذهن، تك‌گویی درونی و غیره و غیره، همه به این سبب پدید آمده اند که انسان را در ادبیات مدرن و همچنین در مواردی در رمان نو به بیان واقعیت نزدیک کنند.

اما واقعیت چیست و چه طور می توان به جوهر آن رسید؟ و با چه اطمینانی می‌توان پذیرفت که نویسندگان مدرنیست به واقعیت رسیده و یا حتی به آن نزدیک شده اند؟ میزان و معیار سنجش چیست؟

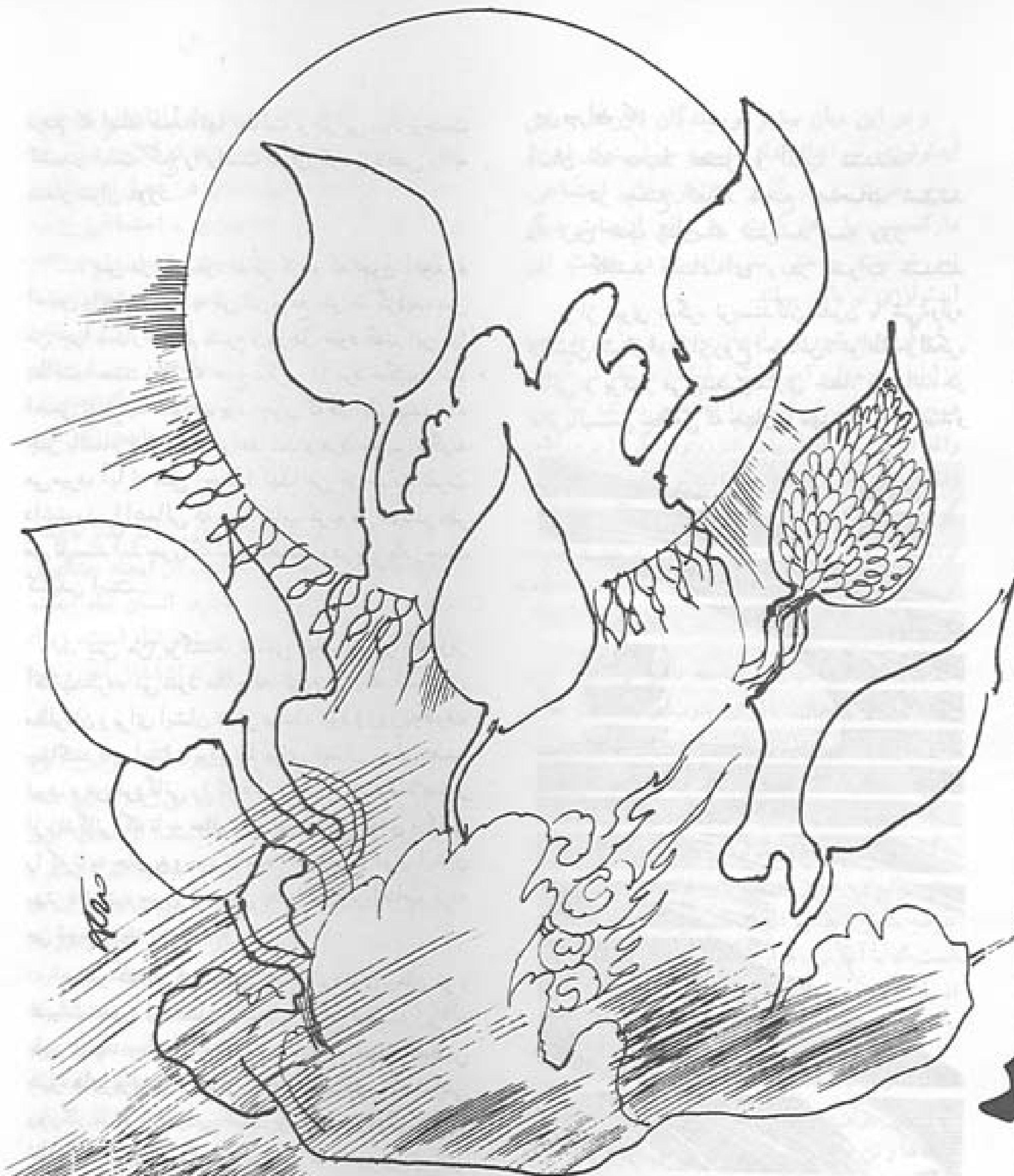
حتّی نزدیك شدن به این وادیهای دلهره‌آور و حیرت‌زا در حدّ نویسندگان رمان نو غرب و نویسندگان مدرن آنجا نیست (آنجا که عقاب پر بریزد از پشهٔ لاغری چه خیزد؟)

آنگاه، که شیخ ابوالحسن خرقانی در باب حیرت می گوید: حیرت مرغی است که در طلب دانه از لانه به درآمد، دانه نیافت و لانه نیز هم گم کرد و آنگاه که حافظ می گوید: از هر طرف که رفتم، جز حیرتم نیفزود و حکیم عمرخیام می گوید: اسرار ازل را نه تو دانی و نه من و حکیم ابوالقاسم فردوسی می گوید: چپ و راست هر سو بتابم همی / سروپای گیتی نیابم همی آنگاه که عقابان چنین می گویند، ـ دوستان ـ چه‌طور از این پشه‌های لاغر می‌توان انتظار داشت که با همین گفته‌هایشان که پیش‌رو داریم به جوهر واقعیت نزدیک بشوند و با شناخت و بیان ناقص خود، سعی در خواندن خطّ معما داشته باشند و سروپای گیتی را بیابند؟ سیر طبیعی رمان نو در غرب، بنا به گفته‌های منتقدان خودشان به ماجراجوئیهای سخیف و سطحی نویسندگان در عرصهٔ نوشته، مسخ شده است.

و ویلیام فالکنر در پاسخ به خبرنگاری ژاپنی که از او دربارهٔ شیوه و سبك کارهایش توضیح خواسته بود؛ گفته بود (نقل به مضمون) که: شما شرقیها به سبب فرهنگ کهن و دیربای خویش به جان و جوهر کلام رسیده اید امّا ما (خودش و ویرجینا وولف) ناچاریم که سطر به سطر و کلمه به کلمهٔ نوشته‌هایمان را «تجربه» کنیم تا شاید به بیان حقیقت نزدیك بشویم.

همهٔ اینها را نوشتم تا از نویسندگان رمان نو و ادبیات مدرن ایرانی، که تعدادیشان از دوستانِ صمیم و از برادران خودم نیز هستند؛ بپرسم: اینك شما ـ هم خودتان می دانید و هم من، پس جای انکار نیست ـ که ادبیات کهن خودمان را نخوانده و ادبیات مدرن و نو غرب را نیز به خوبی نمی شناسید. چه می خواهید بگویید و به کجا می روید؟!

ادامه دارد



نقش و تأثیر عدد هفت، در شاهنامهٔ فردوسی

□ رسول تواضعی ـ استهبان

«بنام خداوند جان و خرد»

یکی از اعداد پررمز و راز که در طول تاریخ زندگی بشر همیشه با او بوده و انسان اسرار و رموز خود را با آن بیان می‌کرده، عدد هفت است. این عدد ازدوره‌های ابتدایی زندگی بشر یعنی دوران غارنشینی و صحرانشیني تادوران پیشرفت و تمدن با زندگی پرپیچ وخم آنان همراه بوده و بیشتر در حوزهٔ مفاهیم مقدس و گاهی نیز در امور اهریمنی و شیطانی به کار می‌رفته است. در ورای این سه حرف «هـ ـ ف ـ ت» دنیایی از شگفتیها و عجایب بسیار وجود دارد که هنوز برای نوع بشر نامفهوم و گنگ مانده است. این عدد در حروف جمل (ابجد) مساوی با «ز» است و قدیمیرین اقوام ساکن بر روی این کرهٔ خاکی یعنی سومریان به این عدد اعتقاد داشته‌اند و همینطور «بنی‌اسرائیل سامی نژاد نیز به تقلید از بابلیان عدد هفت را مورد توجه قرار داده‌اند»[1].

در ادیان و مذاهب نیز عدد هفت دارای اعتبار و اهمیت فوق‌العاده‌ای است. «هفت پروردگار هندوان بنام ادی تیا خوانده می شود»[2]. در نزد زردشتیان ایرانی هفت امشاسپندان مورد احترام و تقدس است. اعتقاد به هفت مقام و درجه مقدس درآئین مهرپرستی و هفت الهه در مذهب مانوی و هفت معجزه از سی و سه معجزهٔ مسیح در آئین مسیحی و هفت سیاره در آئین صائبین و هفت نماز درآئین مزدکیه. همه بیانگر اعتبار و اهمیّت این عدد در ادیان و مذاهب بشری است.

در دین مقدس اسلام نیز به اعتبار و اهمیّت این عدد برخورد می کنیم. در قرآن معجزهٔ جاوید پیامبر اسلام و کتاب انسان ساز مسلمین اوّلین سورهٔ آن به نام سبع‌المثانی معروف است که از هفت آیه تشکیل شده همینطور هفت سلام در قرآن، هفت آسمان و هفت زمین، هفت شبانه روزی که بر قوم عاد بلا نازل شد، هفت گاو لاغر و هفت گاو چاق که فرعون به خواب دید و هفت مردان اصحاب کهف و هفت طبقه دوزخ و هفت عضوی که در سجده باید برزمین قرار گیرد، قابل تأمل و بررسی است.

در مذاهب اسلامی نیز هفت یك عدد قابل اهمیّت است. عارف مسلمان معتقد است که انسان برای رسیدن به مراتب کمال باید از هفت وادی بگذرد و برای یك سفر معنوی از هفت شهر عشق طی طریق نماید و از هفت مردان وادی سلوك مدد بگیرد. در

مذهب اسماعیلیه نیز به مراتب **هفتگانه** اعتقاد دارند و نظر به اینکه در کتاب شاهنامهٔ حکیم ابوالقاسم فردوسی نیز این عدد در موارد زیادی به کار رفته است لازم دانستم به قدر وسع و توان و با بضاعت مزجاة و ضعف علمی آنرا دنبال نمایم، باشد که بزرگان از اهل علم و ادب به طور گسترده و دقیق این موضوع را بررسی کنند تا با کمک و تأئید حضرت حق دریچه‌ای از هزاران رمز و راز شاهنامه را به روی صاحبان علم و معرفت باز نموده و بوی عطر دلاویز آن را به مشام دلشدگان وادی طلب نثار نمایند.

اینک کتاب شاهنامه را ورق می‌زنیم و از لابلای صفحات و از سطرسطر آن به کیفیت رمز و راز عدد **هفت** می‌پردازیم.

در اینجا نیز لازم می‌دانم که از زحمات بی‌دریغ استاد بزرگوار جناب آقای دکتر رستگار فسائی استاد بخش ادبیات فارسی دانشگاه شیراز که اینجانب را در رسیدن به منابع و مآخذ راهنمایی فرمودند تشکر و قدردانی نمایم.

امّا هفت‌هایی که در شاهنامه به کار رفته عبارتند از:

۱ـ هفت آتشکده ۲ـ هفت آسمان و هفت زمین ۳ـ هفت بخشش بزرگ کیخسرو ۴ـ هفت پسر ۵ـ هفت بند ۶ـ هفت تازیانه ۷ـ هفت جام می کیروی ۸ـ هفت‌خوان اسفندیار ۹ـ هفت‌خوان رستم ۱۰ـ هفت دلاور ۱۱ـ هفت راه ۱۲ـ هفت رنگ ۱۳ـ هفت رؤیا ۱۴ـ هفت زنی که به اسارت رفتند ۱۵ـ هفت زنی که پادشاه شدند ۱۶ـ هفت سال ۱۷ـ هفت سئوال ۱۸ـ هفت سیّاره ۱۹ـ هفت شاه ۲۰ـ هفت شاهزادهٔ ایرانی ۲۱ـ هفت شاه هندی که به دیدن بهرام‌گور آمدند ۲۲ـ هفت کشور ۲۳ـ هفت کوه ۲۴ـ هفت گفتار ۲۵ـ هفت گنج خسروپرویز ۲۶ـ هفت مرد ۲۷ـ هفتواد ۲۸ـ هفته ۲۹ـ هفت پل (هفت گُرد) ۳۰ـ گوهر هفت چشمه

۱ـ هفت آتشکده: «فرهنگ‌نویسان شمار آتشکده‌های ایران باستان را هفت دانسته، و گفته‌اند که آنها را به شماره هفت سیاره ساخته بودند و درهر یك بخوری متناسب باآن سیّاره می‌سوزاندند»۳. در شاهنامه این **هفت آتشکده** عبارتند از:

۱ـ آذر گشسب ۲ـ آذر برزین مهر ۳ـ آذر فرنبغ (آذر خرداد ـ خراد) ۴ـ آذرنوش (نوش آذر) ۵ـ آتش زردهشت ۶ـ رام برزین ۷ـ خرداد مهر.

الف ـ آذرگشسب «فردوسی کیخسرو را برپا کنندهٔ آذرگشسب می‌شناسد:

فروزندهٔ جوشن و زین اسب
فروزندهٔ فرخ آذرگشسب

و همو در شاهنامه نقل می‌کند: چون کیخسرو به نزدیك دژ بهمن رسید نامه‌ای در ستایش و درود خداوند نگاشته آنرا به نیزهٔ بلندی بست و به گیو گفت: یزدان را یاد کن واین نامه را به دیوار دژ نه. وقتیکه این نام به دیوار دژ نهاده شد، خروشی از دشت و کوهسار برخاست، جهان تیره و تار شد، قهرمانان جایی را نمی‌دیدند، کیخسرو اسب خود را برانگیخته به یاران گفت که دژ راتیرباران کنند. گروهی از دیوان قلعه هلاك شدند.

وز آن پس یکی روشنی بردمید
شد آن تیرگی سر بسر ناپدید

و دروازهٔ دژ نمودار گشته، کیخسرو داخل شد.

یکی شهر دید اندر آن دژ، فراخ
پر از باغ و میدان و ایوان و کاخ
در آنجا که آن روشنی بردمید
شد آن تیرگی سر بسر ناپدید
بفرمود خسرو بدان جایگاه
یکی گنبدی تا به ابر سیاه
درازا و پهنای او ده کمند
بگرد اندرش طاقهای بلند
ز بیرون چونیم از تك تازی اسب
برآورد و بنهاد آذرگشسب
نشستند گرد اندرش موبدان
ستاره‌شناسان و هم بخردان»۴

ب: آذر برزین‌مهر، «فردوسی در شاهنامه دربارهٔ لهراسب (پیش از ظهور زرتشت) گوید»۵

یکی آذری ساخت برزین بنام
که بدبا بزرگی و بافروکام
۲۲/۹/۲

نخست آذر مهر برزین نهاد
بکشورنگر تا چه آئین نهاد
سوی گنبد آذر آرید روی
بفرمان پیغمبر راستگوی
شاهنامهٔ بخ ـ ج ۶ ص ۱۴۹۹ ـ ۱۵۰۰

ج ـ آذر فرنبغ، در ادبیات پارسی به جای آذر فرنبغ آذر خرداد و خراد ذکر شده. فردوسی گوید۶:

چو آذر گشسب و چوخرداد و مهر
فروزان چو بهرام و ناهید چهر

و در جنگ اردشیر با بهمن گوید:

چو بشنید ازو اردشیر این سخن
یکی دیگر اندیشه افکند بن
مرو را به جای پدر داشتی
برآن نامدارانش برداشتی
دل شاه از اندیشه آزاد شد
سوی آذرم رام خراد شد
ستایش همی کرد پیش خدای
که باشد بر نیکوئی راهنمای
به هر کار پیروزگر داردش
درخت بزرگی ببر داردش
شاهنامه بخ ـ ج ۷ ص ۱۹۴۰

چو بشنید از او شاه سوگند خورد
به خرادزرین و خورشید زرد
شاهنامه بخ ـ ج ۷ ص ۲۰۹۴

د: آذرنوش، که نوش آذر نیز نوشته‌اند (برهان ـ فرهنگنامه پارسی) این همان آتشکده‌ای است۷ که فردوسی جای آنرا «بلخ» داند و در لشکرکشی ارجاسب گوید:

شهنشاه لهراسب در شهر بلخ
بکشتند و شد روز ما تارو تلخ
وز آنجا به نوش آذر اندر شدند
رد و هیربد را همه سر زدند

هـ ـ آتش زردهشت، در ادبیات پارسی نام (آتش زرد هشت) یاد شده، فرهنگ نویسان آنرا ضمن آتشکده‌های هفتگانه و هفتمین آنها نام برده‌اند (برهان ـ انجمن) باید دانست که آذر زرد هشت نام آتشی خاص نبوده بلکه مطلق آتشها را به پیامبر ایران نسبت می‌دادند، چنانکه فردوسی در هجوم ارجاسب به بلخ گوید:

زخونشان بمردآتش زردهشت
ندانم چرا هیربد را بکشت

چه قبلاً از قول دقیقی نقل کرده است که گشتاسب پادشاه آذر برزین مهر را به ساخت و در این بیت نیز باید همان آتش مراد باشد، و هم فردوسی گفته:

پرستندهٔ آذر زردهشت
همی رفت با باژ و برسم به مشت۸

ن: رام برزین، علاوه بر نام یکی از قهرمانان ایران، آنرا نام آتشکده‌ای نیز محسوب داشته و این بیت فردوسی را به استشهاد آورده‌اند:

برآن نامه بر مهر برزین نهاد
بر موبد رام برزین نهاد

و آن ظاهراً همان آذربرزین مهر است که باصفت (رام) یا شده، آذر فرنبغ را (رام فراد) گفته‌اند۹

و: خرداد مهر، آنرا نام آتشکده‌ای دانسته‌اند بدین بیت فردوسی استشهاد کرده‌اند:

چه آذر گشسب و چه خردادمهر
فروزان چو ناهید و بهرام و مهر۱۰

۲ـ هفت آسمان و هفت زمین:

زسمّ ستوران در آن پهن دشت
زمین شد شش و آسمان گشت هشت
مول ـ ۷۱/۲۳۱/۱

زپرورده سیرآمد این هفت گرد
شود بی‌گنه کشته چون یزدگرد

بابلیان به هفت طبقه آسمان و هفت طبقه زمین بودند بدین معنی که برای هر یك از سیارات سبع، فلکی و آسمانی قائل بودند، اینکه در ادبیات اسلامی نیز گاه آسمانها از هفت و گاه نه محسوب داشته‌اند بدین مناسبت است که گاه فقط افلاك سیارات را منظور دارند و گاه دو آسمان محیط برآنها را که به لسان شرع «عرش» و «کرسی» خوانند برآنها مزید کنند. در قرآن بارها به هفت آسمان و زمین اشاره و تصریح شده از آن جمله در سورهٔ ۲ (بقره) آیهٔ ۲۷ و سورهٔ ۱۷ (بنی اسرائیل) آیهٔ ۴۶، و سورهٔ ۲۳ (مؤمنون) آیهٔ ۱۷، و سورهٔ ۴۱ (فصلت) آیهٔ ۱۱، و سورهٔ ۶۵ (تغابن) آیهٔ ۱۲، و سورهٔ ۶۷ (الملك) آیهٔ ۳، و سورهٔ ۷۱ (المعارج) آیهٔ ۱۴، و در سورهٔ (النبأ) آیه ۱۲. هفت آسمان «سبع شداد» نامیده شده است.۱۱

۳ـ هفت بخشش بزرگ کیخسرو:

زمانی که کیخسرو آمادهٔ رفتن به آن جهان شد هفت بخشش بزرگ انجام داد که عبارتند از: ۱ـ بخشیدن گنج عروس را به گیو ۲ـ بخشیدن جامه‌های تنش را به رستم ۳ـ بخشیدن باره و طوق و جوشن و اسبانش را به طوس ۴ـ بخشیدن باغش را به گودرز ۵ـ بخشیدن سلاح نبردش را به گیو ۶ـ بخشیدن ایوان و خرگه و برده سرایش را به فریبرز کاوس ۷ـ بخشیدن طوق زبرجد نشانی را که برآن نام شاه حك شده بود به بیژن:

دگر گنج کش خواندی عروس
که آگنده کاوس در شهر طوس
به گودرز فرمود کان را ببخش
به زال و به گیو و خداوند رخش

همه جامه‌های تنش برشمرد
نگه کرد یکسر به رستم سپرد

همان یاره و طوق کنداو ران
همان جوشن و گرزهای گران
زاسبان به جایی که بودش یله
بطوس سپهبد سپردش گله

همه باغ و گلشن به گودرز داد
بگیتی زمرزی که آمدش یاد

سلیح تنش هرچ در گنج بود
که او را بدان خواسته رنج بود
سپردند یکسر به گیو دلیر
بدانگه که خسرو شد از گنج سیر

از ایوان و خرگاه و پرده سرای
همان خیمه و آخور و چارپای
فریبرز کاوس را دادشاه
بسی جوشن و ترك و رومی کلاه

یکی طوق روشنتر از مشتری
زیاقوت رخشان دوانگشتری
به بیژن چنین گفت کاین یادگار
همی دارو جز تخم نیکی مکار
۲۸۲۳/۴۰۲/۵

۴ـ هفت پسر:

تباك پادشاه جهرم هفت پسر داشت:

مراو را خجسته پسر بودهفت
چو آگه شد از پیش بهمن برفت
۳۶۱/۱۴۹/۵

۵ـ هفت پند:

هفت سخن حکمت‌آمیزی است که فردوسی در بزم پنجم انوشیروان به نقل از موبد موبدان نقل می کند:

چنین داد پاسخ که از دادشاه
درخشان شود فرّودیهیم و گاه
چو با داد بگشاید از گنج بند
بماند پس از مرگ نامش بلند
که نام بلندی ز بخشیدنی است
همین گنج از بهر پاشیدنی است
دگر کو بشوید زبان از دروغ
نجوید زکژی بگیتی فروغ
سدیگر که با داد و بخشایش است
زتاجش زمانه پرآرایش است
چهارم که از کهتر برگناه
نجوید سرنامور پیشگاه
به پنجم چنان باشد اندرسخن
که نامش نگردد به گیتی کهن
همه راست گوید سخن کم و بیش
نگردد بهرکار از آئین خویش
ششم بر پرستندهٔ تخت خویش
چنان مهردارد که بربخت خویش
به هفتم سخن گرچه دانا بود
زبانش به گفتن توانا بود
نگردد دلش سیر از آموختن
به انویشگان مغز را سوختن

به آزادی است از خرد هر کسی
چنان چون بنالد زاختر بسی
دلت مگسل ای شاه هیچ از خرد
خرد نام و فرجام را پرورد
۱۴۳۴/۱۴۰/۶ مول

۶ـ هفت تازیانه:

گیو هفت تازیانه داشت، زمانی بهرام به نزد پدر می‌آید و می گوید که تازیانه‌ام به دست دشمن افتاده است و باید آنرا از دشمن پس بگیرم:

بدو گفت گیو ای برادر مرو
فراوان مرا تازیانه است نو
یکی دستهٔ سیم و زراندر است
دوالش به خوشاب پرگوهر است...
یکی نیز بخشید کاوس شاه
زگوهر بسان فروزنده ماه
دگر پنج دارم همه زرنگار
برو بافته گوهر شاهوار
ترا بخشم این **هفت** از ایدرمرو
یکی جنگ خیره میارای نو
۱۴۹۲/۳۴۳/۲

۷ـ هفت جام می کبروی.

کبروی، دهقانی ایرانی و مردی میخواره که برای بهرام گور و سپاهش بارها میوه آورد و گلدسته‌ها پیشکش کرد و آنگاه در برابر بهرام، نخست جام دومنی نبید برکشید و بدنبال آن چند جام دیگر نوشید.[۱۲]

کبروی به بهرام گور می گوید که:

به جام اندرون بودمی پنج من
خورم **هفت** از این بر سر انجمن
پس آنگه سوی ده روم من به هوش
زمن نشنود کس به مستی خروش
چنان **هفت** جام پر از **می** بخورد
از آن می‌پرستان برآورد گرد
۳۰۰/۳۲۲/۷

۸ ـ هفت خوان اسفندیار.

اسفندیار، برای نجات دادن خواهران خود و جنگ با ارجاسب به طرف روئین دژ حرکت کرد و برای رسیدن به روئین دژراهی را انتخاب نمود که مجبور بود که از **هفت خوان** بسیار دشوار بگذرد. آن هفت خوان عبارتند از:

۱ـ کشتن دو گرگ ۲ـ کشتن شیران ۳ـ کشتن اژدها ۴ـ کشتن زن جادو ۵ـ کشتن سیمرغ ۶ـ گذشتن از برف و باران ۷ـ گذشتن از رود و کشتن گرگسار

۹ـ هفت خوان رستم

رستم، برای نجات دادن کاوس از چنگ دیوان مازندران از **هفت خوان** خطرناك گذشت. هفت خوان رستم عبارتند از:

۱ـ جنگ با شیر ۲ـ یافتن چشمهٔ آب ۳ـ جنگ با اژدها ۴ـ کشتن زن جادو ۵ـ گرفتار شدن اولاد بدست رستم ۶ـ جنگ با ارژنگ ۷ـ کشتن دیو سفید

تذکار ـ جریان هفت خوان رستم و اسفندیار، در واقع مبارزهٔ انسان است با دیو نفس و خودخواهی که دقیقاً با هفت وادی خطرناکی که شیخ عطار بطور ملموس در شرح مسافرت پرندگان در منطق الطیر شرح می دهد شباهت دارد، منتهی این هفت خوان روحانی (منطق الطیر) فقط گذرگاه یك قهرمان بی‌همانند نیست، روحهای مختلف که به تقریب مناسبات اخلاقی به صورت، موسیچه، طوطی، کبك، باز، درّاج، عندلیب، طاووس، تذرو، قمری، فاخته و مرغ زرین درآمده‌اند همه این هفت خوان را در پیش دارند و بدینگونه منطق الطیر حماسهٔ مرغان روح، حماسه ارواح خداجوی و حماسهٔ طالبان معرفت است که مصائب و بلایای آنها در طی این سیر و سفر روحانی خویش از آنچه برای جویندگان جاه، جویندگان زر و زور، جویندگان نام و آواز، پیش می‌آید کمتر نیست. این هفت وادی یا هفت خوان روحانی در فرهنگ صوفیّه سابقه دارد اما هفت خوان روحانی عطّار از حیث تعداد مراتب و هم از لحاظ نتیجه حاصل از آن تا حدّی یادآور داستان معراج بایزید بسطامی است که در کتب صوفیه آمده است.

حاصل کشف و تجربه مرغان عطار هم، در پایان سلوك و هنگام وصول به درگاه مطلوب ازلی خویش، این است که: «سیمرغ» حقیقت چیزی جز همان «سی‌مرغ» سالك نیست و بدینگونه حقیقت اتحاد و معنی واقعی آنچه نزد عرفا «وحدت وجود» خوانده می‌شود، طیّ این قصّه تبلور می یابد.[۱۳]

۱۰ـ هفت دلاور:

وزآن **هفت گرد** سوار دلیر
که بودند هر یك به کردار شیر
۵۰/۱۹۵/۲

در شاهنامه از هفت دلاوری یاد می شود که با رستم بودند و تصمیم می‌گیرند به نخجیرگاه افراسیاب بروند. افراسیاب از این امر اطلاع پیدا می کند لذا سی هزار مرد سپاهی را برای جنگ با آنها آماده می کند و وقتی افراسیاب می بیند که:

شده **هفت گرد** سوار انجمن
چنین نامبردار شمشیرزن
۵۲۱/۱۶۱/۲

می گوید:

گر این **هفت یل** را به چنگ آوریم
جهان را به کاوس تنگ آوریم
۵۰۴/۱۵۹/۲

و وقتی که لشکریان افراسیاب همه باهم به ایرانیان تاختند:

بر این هم نشان **هفت گرد** دلیر
گرفتند شمشیر بر سان شیر
۵۹۹/۱۶۶/۲

و آنگاه:

چو آن دید رستم ابا **هفت گرد**
بتندی و تیزی یکی حمله برد

و افراسیاب و بقیهٔ لشکرش مجبور به فرار شدند

«فردوسی اگرچه از ده پهلوان در بزم رستم و در نبرد با افراسیاب نام می برد ولی در مورد نبرد مورد بحث از هفت گرد دلاور سخن می گوید»[۱۴]

۱۱ـ هفت راه

در واقع هفت نشانهٔ شخص نادان است که فردوسی از بزرگمهر در بزم سوم انوشیروان یاد می کند:

ز نادان که گفتیم **هفت** است راه
یکی آنکه خشم آورد بی‌گناه
گشاید در گنج بر ناسزا
نه زان مزد یابد نه هرگز جزا
سدیگر بیزدان شود ناسپاس
تن خویش را در نهان ناشناس

چهارم که با هرکسی راز خویش
بگوید برافرازد آواز خویش
به پنجم به گفتار ناسودمند
تن خویش دارد به درد و گزند
ششم گردد ایمن به نا استوار
همی برنیان جوید از خاربار
به هفتم که بستیهد اندر دروغ
به بی‌شرمی اندر بجوید فروغ
مول ۱۳۱۰/۱۳۵/۶

۱۲ـ هفت رنگ.

۱ـ زرد ۲ـ آبی ۳ـ نارنجی ۴ـ سرخ ۵ـ بنفش ۶ـ سبز ۷ـ نیلگون

میبدی، در شرح دیوان منسوب به علی(ع) آرد (شرح دیوان چاپ سنگی ۱۲۸۵ ص ۵۰): «اکثر برآنند که کواکب را رنگ هست: زحل را کمودت، مشتری را بیاض غیر خالص، مریخ را حمرت، زهره را بیاض صافی، عطارد را صفرت، و بعضی برآنند که این اختلاف نورهاست نه اختلاف رنگها»[۱۵]

فردوسی گوید:
سرا پردهٔ دیبه هفت رنگ
بدو اندرون خیمه‌های پلنگ
۵۰۰/۱۰۹/۱

درم خواست با زر و گوهر ز گنج
گرانمایه دیبای هفت رنگ پنج
شاهنامه بخ ـ ج ۱ ـ ص ۱۵۹
همان خیمه و دیبه هفت رنگ
همان تخت پرمایه زین پلنگ
بخ ـ ج ۲ ـ ص ۵۱۱

۱۳ـ هفت رؤیا.

چنانکه از شاهنامه بر می‌آید شاهان پیشین و دیگر مردمان به خواب (رؤیا) معتقد بودند، و خواب تأثیر شگرفی در زندگیشان داشته است. برای گزاردن (تعبیر) خوابهای سخت، خوابگزاران را فرا می‌خواندند و دربارهٔ آن نهفته با ایشان سخن می‌راندند و از آنان می‌خواستند که در این باره با کسی سخنی نگویند. آنان خواب را مانند آئینه‌ای می‌پنداشتند که آینده را روشن بنمایاند و رفتار و کردار خود را با آنچه در خواب دیده بودند هماهنگ می‌کردند و هرگاه در این باره سستی از خود نشان می‌دادند، سرنوشت شومی چشم به راهشان بود.[۱۶]

هفت رؤیای بزرگ که در شاهنامه نامبرده شده است عبارتند از:

۱ـ ضحاک در خواب دید که سه شاهزادهٔ جنگی پدید آمدند و یکی از آنان که کهتر بود به سوی او راند و با گرزهٔ گاوسار بر سرش کوبید و او را بند کرد، آنگاه ضحاک اخترشناسان را دعوت نمود یکی از موبدان به او گفت که کسی بنام فریدون ترا از تخت به زیر می‌آورد.

کسی را بود زین سپس تخت تو
به خاک اندر آرد سر بخت تو
کجا نام او آفریدون بود
زمین را سپهری همایون بود
هنوز آن سپهبد زمادر نزاد
نیامد گه ترسش وسرد باد
مول ۹۹/۳۹/۱

۲ـ کیقباد به رستم گفت دیشب خوابی دیدم، از سوی ایران دو باز سفید که مانند آفتاب روشن بودند نزدم آمدند و تاج بر سرم گذاشتند و چون بیدار شدم این جشنگاه را برپای ساختم.

بیاراستم مجلسی شاهوار
بدینسان که بینی بدین جویبار
تهمتن مرا شد چو باز سفید
رسیدم ز تاج دلیران نوید
مول ۲۳۸/۲۳۰/۱

۳ـ افراسیاب در خواب دید که سواران ایران بر او تاختند و دستش را ببستند و او را نزد کیکاوس بردند و جوانی از شاهزادگان ایرانی او را به تیغ خود به دو نیم کرد، پس از بیداری خوابگزاران را به درگاه خواند و در باره خواب خویش سخن گفت:

چنین گفت پرمایه افراسیاب
که هرگز کسی این نبیند به خواب
۷۵۸/۱۳۰/۲

۴ـ سیاوش در خواب دید که افراسیاب شهر سیاوش گرد را سوزاند و بر او تاخت، چون از خواب بیدار شد و خروش برآورد به فرنگیس آنرا باز گفت، آنگاه به سوی گنگ دژ پاسدارانی فرستاد و پاسداران آگهی دادند که افراسیاب به سوی شهر می تازد.

چنان دیدم ای سرو سیمین به خواب
که بودی یکی بی‌کران رود آب
یکی کوه آتش به دیگر کران
گرفته لب آب نیزه و ران
ز یک سو شدی آتش تیز گرد
برافراختی زو سیاوخش گرد
به پیش اندرون پیل و افراسیاب
زیک دست آتش زیک دست آب
بدیدی مرا روی کرده دژم
دمیدی بر آن آتش تیزدم
مول ۲۲۸۳/۱۹۵/۲

۵ـ یک شب گودرز خواب می بیند که سروشی به او می گوید: اگر می خواهی از دست افراسیاب رها شوی در توران شاهزاده ای از پشت سیاوش است که اگر به ایران بیاید روزگار موافق او خواهد شد،

میان را ببندند به کین پدر
کنند کشور تور زیر و زبر
مول ۵۱۶/۲۳۹/۲

و: زگردان ایران و گردنکشان
نیابد بجز گیو کس زو نشان
مول ۵۱۹/۲۳۹/۲

۶ـ کیخسرو در خواب دید که سروش خجسته به گوشش گفت آنچه را از خداوند خواستی به تو ارزانی داشت و

به همسایهٔ داور پاک، جای
بیابی بدین تیرگی در مپای
مول ۲۶۳۲/۱۱۴/۴

۷ـ کتایون، دختر قیصر به خواب می‌بیند که انجمنی تشکیل شد و یک مرد بیگانه‌ای (گشتاسب) را که بسیار زیبا و دارای فرّ و شکوه شاهانه بود، در آن انجمن به همسری خود انتخاب نمود.

کتایون چنان دید یکشب بخواب
که روشن شدی کشور از آفتاب
یکی انجمن مرد بیندا شدی
از انبوه مردم ثریا شدی
سر انجمن بود بیگانه‌ای
غریبی دل‌آزار فرزانه‌ای
به بالای سرو و به دیدار ماه
نشستنش چون بر سرگاه شاه
یکی دسته دادی کتایون بدوی
وزو بستدی رستهٔ رنگ و بوی
مول ۲۳۵/۱۵۰/۴

۱۴ ـ هفت زنی که به اسارت رفتند:

۱ـ ارنواز ۲ـ شهرناز (دختران جمشید) ۳ـ اسپنوی ۴ـ دختر فریان (همسر قید روش) ۵ـ نوشه [۶ـ همای ۷ـ به‌آفرید (دختران گشتاسب)].

۱ـ ارنواز، نام یکی از دو دختر جمشید که او را به سراپرده ضحاك بردند و ضحاك او را کژی آموختن گرفت و از راه جادویی بپرورد.[۱۷]

۲ـ شهرناز، نام دختر جمشید که او را با خواهرش ارنواز به ایوان ضحاك بردند و ضحاك او را از راه جادویی بپرورد و کژی و بدخویی آموخت.[۱۸]

زپوشیده رویان یکی «شهرناز»
دگر پاکدامن به نام «ارنواز»

۳ـ اسپنوی، «نام کنیز تژاو تورانی است. چون کیخسرو جنگ با افراسیاب را آراست، بزرگان کشور را گردآورد و به کسانی که داوطلب دستگیری سرداران افراسیاب، چون پلاشان و تژاو شده بودند، هدیه‌هایی داد[۱۹]. در جنگی که میان تژاو و بیژن درگرفت تژاو فرار کرد و اسپنوی نیز از او خواست که او را با خود ببرد، تژاو او را پشت اسب خود نشاند و چون اسب از رفتن بازماند تژاو، اسپنوی را به زیر آورد و خودش به تنهایی فرار کرد. بیژن اسپنوی را اسیر کرد و به سوی لشگرگاه ایران آورد.

یکی ماهروی است نام «اسپنوی»
سمن پیکر و دلبر و مشک موی
۲۰۲/۲۰/۴

۴ـ دختر فریان، (همسر قید روش)، پسر قیدافه فرمانروای اندلس که داماد فریان بود و به همراه همسرش در شهر «قیروان» به دست «شهرگیر» از سپاهیان اسکندر گرفتار شد[۲۰]

که داماد را نام بد «قید روش»
بدو داده فریان دل و چشم و گوش
۷۲۳/۴۶/۷

۵ـ نوشه، دختر بهرام بهرامیان، عمهٔ شاپور ذوالاکتاف و خواهر «نرسی» شاه ایران بود. سپاه طایر غسانی چون به تیسفون تاختند، او را گرفته اسیر ساختند و او یک سال نزد طایر بماند و از او صاحب دختری شد.[۲۱]

ز پیوند نرسی یکی یادگار
کجا «نوشه» بد نام آن نوبهار
۳۱/۲۲۱/۷

۶ـ همای، دختر گشتاسب و خواهر اسفندیار. چون تورانیان به بلخ حمله کردند همای و خواهرش به آفرید به دست سپاهیان کهرم اسیر شدند. جاماسب خبر گرفتاری آنها را با اسفندیار در میان نهاد و اسفندیار در ضمن اینکه از دو خواهر خود به علت اینکه در مدت گرفتاری در زندان از وی یاد نکرده اند گله داشت، کمر به رهانیدن آن دو از اسارت تورانیان بست.[۲۲]

که هرگز میانه نهد پیش پای
مر او را دهم دخترم را همای
۵۶۱۹/۱۰۸/۶

۷ـ به آفرید، دختر گشتاسب، شاه ایران که به همراه خواهرش همای، در حملهٔ کهرم به بلخ اسیر شد و یاره و تاجش را برگرفتند و او را با خواری به روئین دژ بردند.[۲۳]

۱۵ـ هفت زنی که پادشاه شدند.

۱ـ آزرم دخت ۲ـ پوراندخت ۳ـ قیدافه ۴ـ مادر شاپور دوم (ذوالاکتاف) ۵ـ مادر گو (ملکهٔ هند) ۶ـ نوشابه ۷ـ همای (چهرزاد).

۱ـ آزرم‌دخت، دختر خسروپرویز بود که پس از مرگ خواهرش پوران‌دخت به پادشاهی ایران رسید و پس از آنکه چهار ماه با داد و نیکویی فرمانروایی کرد در آغاز پنجمین ماه شهریاری درگذشت.[۲۴]

یکی دخت دیگر بد «آزرم» نام
زتاج بزرگان رسیده به کام
۱/۳۰۷/۹

۲ـ پوراندخت، ملکهٔ ایران است که پس از کشته شدن فرائین بر تخت پادشاهی نشست. پوراندخت شهریاری دادگر بود.[۲۵]

یکی دختری بود «پوران» به نام
چو زن شاه شد کارها گشت خام
۱/۱۳۰۵/۹

۳ـ قیدافه، نام زنی که فرمانروای اندلس بود و سپاهیان فراوان داشت.[۲۶]

جهانجوی بخشنده «قیدافه» بود
ز روی بهی یافته کام و سود
۶۷۰/۴۳/۷

۴ـ مادر شاپور دوم (ذوالاکتاف). پس از مرگ اورمزد نرسی، شاهزاده‌ای در دربار ساسانیان نبود که جانشین او گردد و بزرگان از این موضوع سخت نگران بودند. در شبستان شاه زیبارویی زندگانی می‌کرد که از شاه باردار بود، بزرگان کشور با یکدیگر مشورت کردند و تاج را بر سر بانوی باردار شاه نهادند.

به سر برش تاجی برآویختند
بر آن تاج زر و درم ریختند
مسکو ۲۱۷/۷/س ۱۸

چهل روز از تاجگذاری آن خوبچهر گذشت، کودکی زیبا از او به دنیا آمد و موبد نام شاپور را بر او نهاد. شاپور چهل روزه بود که او را بر تخت پدر خواباندند و تاج شاهی را بالای سرش آویختند.[۲۷]

۵ـ مادرگو (ملکهٔ هند). در هند پادشاهی بود دادگر و مهرپرور به نام «جمهور». همسر او پسری به دنیا آورد که نامش را «گو» نهادند. مدتی از تولد «گو» نگذشته بود که جمهور رخت به سرای دیگر کشید. بزرگان از کشوری و لشگری، زن و مرد همداستان شدند که «گو» به سبب خردسالی نمی‌تواند بر جای پدر بنشیند، به اتفاق برادر جمهور «مای» را به پادشاهی برگزیدند. «مای» با مادر «گو» ازدواج کرد و از او پسری زاده شد که نام «طلحند» بر او نهادند. «گو» هفت ساله و «طلحند» دو ساله بود که «مای» نیز بدرود زندگانی گفت.

بزرگان با یکدیگر مشاوره کردند که ببینند چه کسی شایسته جانشینی «مای» است، مرد فرزانه‌ای گفت چون «مادر گو» و طلحند زنی اصیل است و از کردار بد به دور، بهتر آن است که تخت سلطنت به او واگذار گردد، تا پسران به سن رشد رسند و بتوانند بر تخت شاهی تکیه زنند، همگان به اتفاق رأی او را پذیرفتند.

همان به که این زن بود شهریار
که این ماند از مهتران یادگار[۲۸]
مسکو ۲۰۲/۶/س ۲۳

۶ـ نوشابه، در شاهنامه از شهری به نام «هروم» یاد می‌شود که شهر زنان است و هیچ مردی را بدان راه نیست و شهر در نهایت نظم و دادگری و با نظم و رسوم خاصی اداره می‌شود.

همی رفت با نامداران روم
بدان شارستان شد که خوانی هروم
که آن شهر یکسر زنان داشتند
کسی را در آن شهر نگذاشتند
مسکو ۷۴/۷/س ۱ـ۲

نظامی نیز در اسکندرنامه از این شهر نام می‌برد و می‌گوید:

هرومش لقب بود از آغاز کار
کنون بردعش خواند آموزگار
شرفنامه ـ ص ۲۷۷ بیت ۴

در شاهنامه فردوسی از فرمانروای آن شهر که زنی به نام «نوشابه» بوده نامی برده نشده است، اما نظامی در مورد پادشاه این شهر گفته است:

چنین گفت گنجینه‌دار سخن
که سالار آن گنجدان کهن
زنی حاکمه بود «نوشابه» نام
همه ساله با عشرت و نوش جام
شرفنامه ص ۲۷۷ بیت ۷ـ۸

۷ـ همای (چهرزاد)، دختر بهمن اسفندیار که او را چهرزاد می‌خواندند و بهمن از شدت نیکویی همای را به همسری پذیرفت و همای از بهمن باردار گشت، ولی در شش ماهگی به سختی بیمار شد و بهمن از بیماری همای ناراحت و بیمار گشت و چون مرگ خود را نزدیک دید پادشاهی به همای داد و درگذشت. همای دادگری پیشه کرد و تهیدستان را توانگری بخشید و چون هنگام زادنش فرارسید. موضوع را از مردم نهان داشت زیرا

همی تخت شاهی پسند آمدش
جهان داشتن سودمند آمدش[۲۹]
۱۱/۳۵۵/۶

۱۶ـ هفت سال.

الف ـ معمولاً در شاهنامه سن هفت سالگی را برای تربیت پذیری انتخاب می نمودند چنانکه امروزه نیز معمول می‌باشد، به همین مناسبت فردوسی در سپردن پیران کیخسرو را به شبانان گوید:

چو شد هفت ساله گو سرفراز
هنر با نژادش همی گفت راز
زچوبی کمان کرد و زروده زه
زهر سو برافکند بر زه گره[۳۰]
شاهنامه بخ ج ۳ ص ۶۷۳

ب ـ رستم در مدت هفت سال به سیاوش هنرهای چوگان بازی و کمند انداختن، تیراندازی با کمان، آئین سپاه راندن و کشورداری و بسیاری هنرهای دیگر آموخت، چنانکه به هنرمندی همانند او به گیتی کم بود.

چنین **هفت سالش** همی آزمود
بهر کار جز پاک زاده نبود
۱۲۹/۱۳/۳

در شاهنامه، عنوان **هفت سال**، در موارد گوناگونی بکار رفته است که عبارتند از:

۱ـ گیو **هفت سال** در توران زمین به دنبال کیخسرو می‌گردد:

چنین تا برآمد بر این **هفت سال**
میان سوده از تیغ و بند دوال
۳۱۱۳/۲۰۴/۳

و او را در کنار چشمه‌ای در بیشه‌ای می‌بیند:

برفتند زان بیشه هر دو براه
بپرسید خسرو زکاوس شاه
وزآن **هفت ساله** غم و درد او (گیو)
زگستردن و خواب وز خورد او
۳۱۶۶/۲۰۸/۳

همان گیو بیدار دل **هفت سال**
به توران زمین بود بی‌خوردوهال
۲۸۶۰/۴۰۴/۵

۲ـ هفت سال پادشاهی نوذر. در کتاب فرهنگ نامهای شاهنامه آمده است: پس از کشته شدن نوذر که **هفت سال** پادشاهی کرده بود فرزندانش طوس و گشهم به سوگ پدر نشستند.[۳۱]

۳ـ خشکی هفت ساله ایران در زمان پیروز پسر یزدگرد:

بر این گونه تا **هفت سال** از جهان
ندیدند سبزی کهان و مهان
مول ۳۱/۴۸/۶

۴ـ زمانی که افراسیاب به ایران حمله کرد:

زباران هوا خشک شد **هفت سال**
دگرگونه شد بخت و برگشت حال
۳۰۱۹/۱۹۸/۳

۵ـ شاپور مدت هفت سال از چشم پدر خود اردشیر مخفی بود:

نهانش همی داشت تا **هفت سال**
یکی شاه فش گشت با فرّ و یال
مول ۷۸/۱۷۰/۵

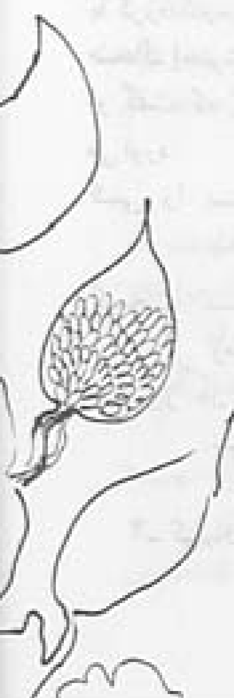
۶ـ شاپور نیز مدت هفت سال فرزند خود را از پدر پنهان داشت:[۳۲]

چنین تا برآمد بر این **هفت سال**
ببود اورمزد در جهان بی همال
زهرکس نهانش همی داشتند
بجایی به بازیش نگذاشتند
مول ۲۵۲/۱۷۷/۵

۷ـ ایوان مدائن در مدت هفت سال ساخته شد:

چو شد **هفت سال** آمد ایوان به جای
پسندیدهٔ مردم پاک رای
مول ۳۸۵۸/۱۶۳/۷

۸ـ رستم پس از غلبه بر افراسیاب **هفت سال** در



توران پادشاهی کرد؛[۳۳]

۹ـ جواهر تخت طاقدیس خسرو پرویز از ۷۰ تا ۷۰۰ دینار ارزش داشت؛

شمار ستاره ده و دو و هفت
همان ماه تابان زبرجی که رفت
شاهنامه بخ ج ۹ ص ۲۸۸۰

تهیهٔ جامهٔ زربفت خسرو در هفت سال؛

به چین در یکی مرد بد بی همال
همی بافت آن جامه را هفت سال
شاهنامه بخ ج ۹ ص ۲۸۸۱

و بالای آن پنجاه وهفت رش بود و:

هم از هفت کشور بروبرنشان
زدهقان و از روم گردنکشان[۳۴]
شاهنامه بخ ج ۹ ص ۲۸۸۱

۱۷ـ هفت سئوال

فرستادهٔ قیصر چندی در بارگاه بهرام‌گور مانده بود تا آنکه بهرام بر خاقان پیروز گشت آنگاه فرمود تا او را بار بدهند. فرستاده پس از نیایش و ستایش شاهنشاه گفت:

درودی رسانم ز قیصر به شاه
که جاوید باد این سروتاج و گاه
و دیگر که فرمود تا هفت چیز
بپرسم زدانندگان تو نیز
مول ۴۸/۵/۶

بهرام او را گفت تا سخنانش را بگوید و زمانی در اندیشه ماند که این هفت چیز نهفته چیست، پس موبد و دانایان به پیشگاه آمدند؛

سخنگوی بگشاد بند از نهفت
سخنهای قیصر به موبد بگفت
به موبد چنین گفت کاری رهنمون
۱ـ چه چیز آنکه خوانی همیش اندرون
۲ـ دگر آنکه بیرونش خوانی همی
جز این نیز نامش ندانی همی
۳ـ زبر چیست ای مهتر ۴ـ زیر چیست
۵ـ همان بیکران چیز و ۶ـ هم خوار کیست
۷ـ چه چیز آنکه نامش فراوان بود
سرو را به هر جای فرمان بود
مول ۵۸/۵/۶

موبد به مرد فرزانه گفت سخنانت را شنیدم، اکنون به پاسخش گوش بدار:

مر این را که گفتی تو پاسخ یکی است
سخن در برون و درون اندکی است
۱ـ برون آسمان ۲ـ اندرونش هواست
۳ـ زبرفرّ یزدان فرمانرواست
زبر چون بهشت و ۴ـ دوزخ به زیر
بدآن را که باشد به یزدان دلیر
دگر آنکه بسیار نامش بود
رونده به هر جای کامش بود
۵ـ خرد داری ای پیر بسیار نام
رساند خرد پارسا را به کام
...دگر آنکه دارد خردمند خوار
بهر دانش از کردهٔ کردگار
۶ـ ستاره است رخشان زچرخ بلند
که بینا شمارش بگوید که چند
بلند آسمان را که فرسنگ نیست
کسی را بدو راه آهنگ نیست
۷ـ همی خوارگیری شمار ورا
همان گردش روزگار ورا
مول ۷۶/۶/۶

۱۸ـ هفت سیاره

سومریان، بابلیان و آشوریان، متوجه سیارات هفتگانه بوده‌اند. صائبان نیز مانند کلدانیان، هفت کوکب را پرستش می‌کنند و بدین نامها می‌خوانند: شمیش (شمس)، سرا (قمر)، نیریگ (مریخ)، انبو (عطارد)، بعل (مشتری)، لیوت (زهره)، کیوان (زحل)[۳۵]. فردوسی در شاهنامه گوید:

ابر ده و دو، هفت شد کدخدای
گرفتند هر یک سزاوار جای
۴۴/۱۵/۱

۱۹ـ هفت شاه

در ادبیات فارسی، اصطلاح هفت شاه نیز بنابر آنچه در شهرستانهای ایران آمده است عبارتند از: جم، فریدون، منوچهر، کاوس، کیخسرو، لهراسب، گشتاسب،[۳۶] که برای هر کدام از آنها شاهد مثالی از شاهنامه می‌آوریم:

که با دختران جهاندار جم
نشینند زنند رای بر بیش و کم
۳۸۷/۷۳/۱

خجسته فریدون زمادر بزاد
جهان را یکی دیگر آمد نهاد
۱۰۷/۵۷/۱

می روشن آمد زبرمایه جام
مرآن چهر دارد منوچهر نام
۴۹۲/۱۰۹/۱

نخستین چو کاوس با آفرین
کی آرش دوم و دگر کی پشین
۱۹۱/۷۴/۲

سرفراز کیخسروش نام کن
به غم خوردن او دل آرام کن
۲۱۸۴/۱۴۱/۳

سوی باختر تا به مرز خزر
همه گشت لهراسب را سر به سر
۱۲۷۱/۱۵۷/۵

۲۰ـ هفت شاهزادهٔ ایرانی

پیروز، پادشاه ایران با هفت شاهزادهٔ ایرانی در خندقهایی که خوشنواز کنده بود افتاد و مرد[۳۷]

بر این سان نگون شد سر هفت شاه
همه نامداران زرین کلاه
مول ۱۱۹/۵۲/۶

۲۱ـ هفت شاه هندی که به دیدن بهرام‌گور آمدند.

بهرام، در هند با پهلوانان هندی کشتی گرفت و چیرگی یافت و در چوگان بازی از همه بیش بود و به درخواست شنگل، گرگ و اژدهایی را کشت و سرانجام با همسر خود سپینود که دختر شنگل بود به ایران گریخت و پس از چندی میزبان شنگل و هفت شاه هندی بود.[۳۸]

بیامد به درگاه او هفت شاه
که آیند با شاه شنگل براه
مول ۷۱۷/۳۳/۶

۲۲ـ هفت کشور.

ابوریحان بیرونی، در «التفهیم» آورده: و پارسیان به حسب مملکتها به هفت کشور قسمت کردند (زمین را) و این نیز از هرمس حکایت کند بر این صورت:

● کشور نخستین هندوان، ● دوم کشور عرب و حبشان، ● سیّم کشور مصر و شام، ● چهارم کشور ایرانشهر، ● پنجم کشور صقلاب، ● ششم کشور ترك و یأجوج، ● هفتم کشور چین‌وماچین.[۳۹]

در شاهنامه تحت عنوان هفت کشور، موارد متعددی بکار رفته است که در ذیل ذکر می‌شود.

که بر هفت کشور منم پادشا
جهاندار پیروز فرمانروا
۴/۳۳/۱

زمین هفت کشور به فرمان توست
دد و دام و مردم به پیمان توست
۵۴/۵۴/۱

که گر هفت کشور به شاهی تراست
چرا رنج و سختی همه بهر ماست
۲۰۶/۶۳/۱

جهان هفت کشور ترا بنده باد
سرت برتر از ابر بارنده باد
۳۵۹/۷۱/۱

همان هفت کشور به شاهنشهی
نهاد بزرگی و تاج مهی
۳۱۶۱/۲۰۷/۳

به هر هفت کشور تویی شهریار
ز هر بد تو باشی بهر شهریار
۶۴/۱۰/۵

کجا هفت کشور بدو اندرا
ببینم برو بوم هر کشورا
۵۷۸/۴۲/۵

به هر هفت کشور همی بنگرید
زبیژن بجایی نشانی ندید
۶۰۱/۴۳/۵

۲۳ـ هفت کوه

هفت کوه مشهور نزد مسلمانان از این اقرار است: اول کوه قاف که کوهی است اساطیری، دوم کوه دماوند، سوم کوه سراندیب، چهارم کوه گلستان در نواحی طوس، پنجم کوه ورن در بلاد مغرب، ششم کوه لزگیان یا جبل قبق (قفقاز) و هفتم کوه چین که از حدود چین برآید و به جانب مغرب تا حدود فرغانه و کیش و سمرقند و به غرجستان و بدخشان و کوه بلخ و غور و غزنین و کابل پیوندد.

در شاهنامه از هفت کوه ذکری به میان می‌آید و بیشتر منظور سلسله جبال طبرستان می‌باشد، مثلاً آنجا که کیکاوس به رستم می‌گوید:

تو اکنون ره خانه دیو گیر
برنج اندر آور تن و تیغ و تیر



گذر کرد بایدا بر هفت کوه
ز دیوان به هر جا گروهاگروه
۵۴۷/۱۰۵/۲

(رستم) ابا خویشتن برد اولاد را
همی راند مررخش چون باد را
چو رخش اندر آمد بدان هفت کوه
بدان نرّه دیوان گروهاگروه
به نزدیک آن غار بی‌بن رسید
بگرد اندرش لشکر دیو دید
شاهنامه بخ ـ ج ۲ ـ ص ۳۵۲

۲۴ـ هفت گفتار

هفت سخنی است که فردوسی از بزرگمهر در بزم سوم نوشیروان یاد می‌کند:

چو نادان کند خوی با هفت چیز
نباشد شگفت ار برنجست نیز
نخست آنکه هر کس که دارد خرد
ندارد غم آن کزو بگذرد
نه شادی کند زآنکه نایافته
نه گر بگذرد، زو بود تافته
بنابودنیها ندارد امید
نگوید که بار آورد شاخ بید
چو از رنج و از بد تن‌آسان شود
زنابودنیها هراسان شود
چو سختیش پیش آید از هر شمار
شود پیش و سستی نیارد بکار
مول ۱۳۰۳/۱۳۵/۶

۲۵ـ هفت گنج خسرو پرویز

در بزرگی و شکوه خسرو پرویز همین بس که صاحب هفت گنج معروف بود که عبارتند از ۱ـ گنج عروس ۲ـ گنج بادآور ۳ـ دیبه خسروی ۴ـ گنج افراسیاب ۵ـ سوخته ۶ـ خضراء ۷ـ شادرود

نخستین که بنهاد گنج عروس
زچین و زبرطاس و از هندو روس
دگر گنج بادآورش خواندند
شمارش بکردند و درماندند
دگر آنکه نامش همی بشنوی
تو خوانی ورا دیبه خسروی
دگر نامور گنج افراسیاب
که کس را نبود آن به خشکی و آب
دگر گنج‌کش خواندی سوخته
کز آن گنج بد کشور افروخته
دگر گنج کز دُر خوشاب بود
که بالاش یک تیر پرتاب بود
که خضرا نهادند نامش ردان
همان نامور کاردان بخردان
دگر آنکه بد شادرود بزرگ
که گویند رامشگران سترگ
مول ۳۹۱۲/۱۶۶/۷

۲۶ـ هفت مرد

یک شب افراسیاب به سیاوش گفت: فردا بگاه من و تو باید با هم در میدان چوگان بازی کنیم. شبگیر این دو با گروهی از سران سپاه و بزرگان به میدان رفتند سپهدار توران گلباد، گرسیوز، جهن، پولاد، پیران، نستهین و هومان را به همبازی‌گری و یاری خود برگزید و شیده و اندریمان و ارجاسپ و چند تن دیگر را به همبازیگری شهزاده انتخاب کرد. سیاوش گفت: اکنون که ناچارم با تو چوگان بازی کنم، باید که یاران خود را از ایرانیان که با من آمده‌اند برگزینم و چون افراسیاب رای وی را پسندید...

سیاوش از ایرانیان هفت مرد
گزین کرد شایسته کارکرد
۱۳۳۲/۸۷/۳

۲۷ـ هفتواد

بدان شهر بی‌چیز و خرم نهاد
یکی مرد بدنام او هفتواد
۵۰۹/۱۴۰/۷

نام مردی در شاهنامه که دارای هفت پسر بود و با اردشیر جنگ کرد او را هفت بخت هم گفته‌اند. هفتواد به معنی هفت سر، یعنی دارای هفت سر است. دارمستر در این افسانه ترکیبی از اسطوره و تاریخ می‌بیند. افسانه هرکول که هیدر (Hydre) هفت سر را کشت و هیدر مار افسانه‌ای هفت سر، همین که یک سر او را می‌بریدند چند سر، جایش می‌روئید.[۴۱]

در جنگ اردشیر با هیتانیاد (هفتواد) و کشتن کرم هفتواد تنها از لحاظ بیان داستان تفاوتی میان شاهنامه و کارنامه مشهود است، خاصه در پیدا شدن کرم هفتواد که در شاهنامه توضیحات بهتر و بیشتری در این باب دیده می‌شود.[۴۲]

۲۸ـ هفته

در شاهنامه هفته اهمیت فراوانی دارد بعنوان مثال:

۱ـ در عرض یک هفته به فقرا و درویشان چیزی می‌بخشیدند.

یکی هفته زین گونه بخشید چیز
چنان شد که درویش نشناخت نیز
۲۲/۸۰/۱

همی گشت یک هفته زین گونه نیز
ببخشید آنرا که بایست چیز
۸۶۹/۱۲۳/۲

بزیید، بد شاه یک هفته نیز
درم داد و دینار و هرگونه چیز
۲۵۱۶/۲۳۴/۵

۲ـ در مراسم سوگواری و عزا معمولاً یک هفته سوگوار بودند.

یکی هفته بودند با سوگ و درد
سر هفته پهلو سپه گرد کرد
۵۶/۲۶۷/۱

منوچهر یک هفته با درد بود
دو چشمش پرآب و رخش زرد بود
۱/۱۳۵/۱

رودابه مادر رستم وقتی فهمید که رستم بطریقی دردناک کشته شده است؛

زخوردن یکی هفته تن بازداشت
که با جان رستم بدل راز داشت
۳۱۹/۳۴۰/۶

چو یک هفته با سوگ بود و دژم
به هشتم برآمد زشیپور دم
۲۶۰۵/۱۷۰/۳

غمی بد دل شاه هاماوران
زهر گونه‌ای چاره جست اندران
چو یک هفته بگذشت هشتم بگاه
فرستاده آمد به نزدیک شاه
۱۲۳/۱۳۴/۲

چو یک هفته با سوگ و با آب چشم
بدرگاه بنشست پردرد و خشم
۲۶۳۰/۱۷۲/۳

۳ـ شادیهایی که معمولاً با نوشیدن می و شراب همراه بوده نیز بطور رسمی یک هفته طول می‌کشیده است.

به یک هفته با ویژگان می به چنگ
به مازندران کرد زان پس درنگ
۸۷۱/۱۲۴/۲

همی بود یک هفته با می بدست
خوش و خرم آمدش جای نشست
۱۴۳/۱۳۵/۲

به یک هفته زین گونه با می بدست
گهی تاختن گه نشاط نشست
۴۹۰/۱۵۸/۲

به یک هفته زان گونه بودند شاد
به هشتم در گنجها برگشاد
۱۲۳/۱۳/۳

برفتند از آنجا به جای نشست
ببودند یک هفته با می بدست
۱۴۴۸/۲۳۳/۱

تهمتن بدو گفت یک هفته شاد
همی باش تا پاسخ آریم یاد
۸۳۹/۵۶/۲

ببودند یک هفته زین گونه شاد
زشاهان گیتی گرفتند یاد
۱۷۰۴/۱۱۰/۳

ببودند یک هفته با می بدست
گهی خرم و شاد دل گاه مست
۱۷۶۰/۱۱۴/۳

نشستند یک هفته با نای و رود
می و ناز و رامشگران و سرود
۱۸۹۸/۱۲۳/۳

ببودند یک هفته با می بدست
بیاراسته بزمگاه و نشست
۳۵۴۸/۲۳۳/۳

ببودند یک هفته با رود و می
بزرگان به ایوان کاوس کی
۱۰۴/۱۴/۴

همی بود یک هفته با می بدست
از او شادمان تاج و تخت نشست
۱۴۰۶/۳۰۰/۴

به یک هفته ایوان بیاراستند
می و رود و رامشگران خواستند
۱۶۴/۳۱۲/۴

به یک هفته از کاخ کاوس کی
همی موج برخاست از جام می
۱۸۰۷/۳۴۱/۵

بر این گونه یک هفته با رود و می
همی رامش آراست کاوس کی
۶۲۴/۱۰۹/۲

۴ـ مراسم نیایش و عبادت نیز بطور مداوم یک هفته طول می‌کشید.

به یک هفته بر پیش یزدان پاک
همی با نیایش بپیمود خاک
۸۶۷/۱۲۳/۲

به یک هفته من پیش یزدان بپای
بـودم به اندیشه و پـاک رای
۲۴۹۸/۳۸۳/۵

یکی هفته بر پیش یزدان پاک
همی بود گشتاسب با درد و باک
۴۶۹/۱۶۴/۶

به یک هفته بر پیش یزدان بدند
مپندار کآتش‌پرستان بدند
۲۲۰۵/۳۶۵/۵

نگه دار بر من همین راه و سان
روانم بدان جای نیکان رسان
شب و روز یک هفته برپای بود
تن آنجا و جانش دگر جای بود
سر هفته را گشت خسرو توان
به جای پرستش نماندش توان
به هشتم زجای پرستش برفت
بر تخت شاهی خرامید تفت
۲۴۶۸/۳۸۲/۵

کیخسرو باز هم یک هفته به نیایش می‌پردازد.

چو یک هفته بگذشت ننمود روی
برآمد یکی غلغل و گفت‌وگوی
۲۵۱۳/۳۸۴/۵

جهاندار بر پای بد هفت روز
به هشتم چو بفروخت گیتی فروز
زدر پرده برداشت سالار بار
نشست از بر تخت زر شهریار
۲۵۴۲/۳۸۶/۵

۵ـ معمولاً جلسات مشاوره و تبادل نظر و همینطور آمادگی جهت انجام امور یک هفته طول می‌کشیده است.

نشستند یک هفته با رای‌زن
شدند اندران موبدان انجمن
۲۰۵/۶۱/۲

بباشیم یک هفته ایدر به هم
سگالیم هرگونه از بیش و کم
۳۹۶/۴۷/۴

به یک هفته سالار هاماوران
همی ساخت آن کار با مهتران
۱۱۲/۱۳/۲

۶ـ وقتی زال بدنیا آمد یک هفته او را از سام پنهان داشتند.

پسر چون زمادر بر آن گونه زاد
نکردند یک هفته بر سام یاد
۵۱/۱۳۸/۱

۷ـ سودابه همسر کاوس، بر علیه سیاوش توطئه می‌کند و دو کودک مرده را از زنی تحویل می‌گیرد و اینگونه وانمود می‌کند که آزار و اذیت سیاوش باعث شده، که او این بچه‌ها را سقط کند کاوس اخترگران را می‌خواند و آنها:

همی زیج و صرلاب برداشتند
بر این کار یک هفته بگذاشتند
۴۱۸/۳۰/۳

تا اینکه:

بر این کار بگذشت یک هفته نیز
زجادو جهانرا برآمد قفیز
۴۲۵/۳۱/۳

۸ـ فریبرز و طوس، برای فتح دژ بهمن حرکت می‌کنند، اما:

بگشتند یک هفته گرد اندرش
بدیده ندیدند گرد اندرش
۳۶۸۳/۲۴۳/۳

۹ـ در جنگ بین ایران وتوران برف سنگینی بارید به طوری که:

به یک هفته کس روی هامون ندید
همه کشور از برف شد ناپدید
۹۹۵/۷۲/۴

۱۰ـ در جنگ بزرگ کیخسرو با افراسیاب:

به یک هفته بر آب کشتی گذشت
سیه بود یکسر همه کوه و دشت
۲۸۳/۲۵۲/۵

۱۱ـ گرگین بیژن را در جنگ گراز همراهی می‌کند وزمانی که بیژن در سرزمین توران به دام منیژه می‌افتد

چو یک هفته گرگین بره بر بپای
همی بود و بیژن نیامد به جای
۴۳۹/۳۴/۵

۱۲ـ همچنین:

همی گشت گشتاسب یک هفته بر گرد روم
همی کار جست اندرآباد بوم
۱۵۱/۱۷/۶

۱۳ـ گرگسار، به اسفندیار جواب می‌دهد که برای رسیدن به روئین دژ سه راه وجود دارد:

سه دیگر بنزدیک یک هفته راه
بهشتم به روئین دژ آید سپاه
۴۹/۱۶۹/۶

۲۹ـ هفت یل (هفت گرد)

هفت پهلوان ایرانی با رستم برای رهانیدن بیژن به توران رفتند. اینان به روایت فردوسی و بنداری عبارت بودند از:
۱ـ گرگین ۲ـ زنگه ۳ـ گستهم ۴ـ زواره ۵ـ فرهاد ۶ـ رهام ۷ـ اشکش. اما در مورد این هفت تن در نسخ شاهنامه اختلاف است، در بعضی نسخه‌ها «فروهل» هم یکی از آن پهلوانان است. و در بنداری به جای نام «گزاره» نام «زواره» آمده است.[۴۳]

چو گرگین و چون زنگه شاوران
دگر گستهم شیر جنگ آوران
چهارم گزاره که راند سپاه
فروهل نگهبان تخت و کلاه
چو فرهاد و رهام گرد دلیر
چو اشکش که صید آورد نره شیر
چنین هفت یل باید آراسته
نگهبان این لشکر و خواسته
۸۸۸/۶۰/۵

برفتند با رستم آن هفت گرد
بنه اشکش تیزهش را سپرد
۱۱۲۳/۷۳/۵

۳۰ـ گوهر هفت چشمه

سومین هدیه فریدون به ایرج، گوهر هفت چشمه بود و آن به خسرو پرویز رسید.[۴۴]

سه دیگر کجا هفت چشمه گهر
همی خواندی نام او دادگر
مول ۳۶۴۷/۱۵۵/۷

منابع و مآخذ

۱ـ معین ـ دکتر محمد ـ تحلیل هفت پیکر نظامی ـ انتشارات دانشگاه تهران ۱۳۳۸ ص ۳
۲ـ همان / ص ۴
۳ـ همان / به نقل از برهان قاطع (ذیل ـ آذرآئین)، جهانگیری، غیاث اللغات و انجمن آرا (ذیل ـ هفت آتشکده)
۴ـ معین ـ دکتر محمد ـ مزدیسنا و تأثیر آن در ادب پارسی، ۱۳۲۶ ـ ص ۱۹۹ـ ۲۰۰ انتشارات دانشگاه تهران
۵ـ همان / ص ۲۱۶
۶ـ همان / ص ۲۲۰
۷ـ همان / ص ۲۳۲
۸ـ همان / ص ۲۳۷
۹ـ همان / ص ۲۳۸
۱۰ـ همان / ص ۲۳۹
۱۱ـ معین ـ دکتر محمد ـ تحلیل ـ هفت پیکر ـ انتشارات دانشگاه تهران ـ تهران ۱۳۳۸ ص ۱۰۰
۱۲ـ رستگار فسائی ـ دکتر منصور، فرهنگ نامهای شاهنامه (جلد دوم، ش ـ ی) مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی تهران ۱۳۷۰ ـ ص ۷۷۵، ذیل کیروی
۱۳ـ محلاتی ـ مؤید ـ هفت در قلمرو فرهنگ جهان به نقل از با کاروان حله (دکتر زرین کوب) ص ۷۴ ـ ۷۵
۱۴ـ رستگار فسائی ـ دکتر منصور ـ فرهنگ نامهای شاهنامه (جلد اول ـ آ ـ س) مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی تهران ۱۳۷۰ ص ۴۲۲ پاورقی
۱۵ـ معین ـ دکتر محمد، تحلیل هفت پیکر، انتشارات دانشگاه تهران ـ تهران ۱۳۳۸ ص ۱۳۰
۱۶ـ اعتماد مقدم ـ علیقلی، آئین شهریاری در ایران، وزارت فرهنگ و هنر سال ۱۳۵۰ ص ۱۲۷
۱۷ـ رستگار فسائی ـ دکتر منصور ـ فرهنگ نامهای شاهنامه (جلد اول) مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی تهران ۱۳۷۰ ص ۵۹ ذیل ارنواز
۱۸ـ همان / ص ۶۳۲ ـ ذیل شهرناز
۱۹ـ همان / ص ۷۰ ـ ذیل اسپنوی
۲۰ـ همان / ص ۷۵۲ ـ ذیل فیدروش
۲۱ـ همان / ص ۱۰۷۷ ـ ذیل نوشه
۲۲ـ همان / ص ۱۱۰۹ ـ ذیل همای
۲۳ـ همان / ص ۱۸۹ ـ ذیل به‌آفرید
۲۴ـ همان / ص ۱۶ ـ ذیل آزرم‌دخت
۲۵ـ همان / ص ۲۵۸ ـ ذیل پوران
۲۶ـ همان / ص ۷۵۱ ـ ذیل قیدافه
۲۷ـ بصاری ـ طلعت، زنان شاهنامه، انتشارات دانشسرای عالی شمارهٔ ۴۵ سال ۱۳۵۰ ص ۲۴۸ ـ ۲۴۹
۲۸ـ همان / ص ۲۹۴ـ۲۹۵
۲۹ـ رستگار فسائی ـ دکتر منصور، فرهنگ نامهای شاهنامه (جلد دوم) مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی تهران ۱۳۷۰ ص ۱۱۱۰ ذیل همای
۳۰ـ معین ـ دکتر محمد، تحلیل هفت پیکر نظامی، انتشارات دانشگاه تهران ۱۳۳۸
۳۱ـ رستگار فسائی ـ دکتر منصور، فرهنگ نامهای شاهنامه (جلد دوم) مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی تهران ۱۳۷۰ ص ۱۰۷۲ ذیل نوذر
۳۲ـ همان / ص ۵۹۵ ـ ۵۹۶ ذیل کلمهٔ شاپور
۳۳ـ معین ـ دکتر محمد ـ تحلیل هفت پیکر نظامی انتشارات دانشگاه تهران ۱۳۳۸ ص ۴۴
۳۴ـ همان / ص ۴۶
۳۵ـ همان / ص ۹۶ به نقل از CF - E - S - Drower, the mandaeans of Irap and iran
۳۶ـ رستگار فسائی ـ دکتر منصور، فرهنگ نامهای شاهنامه (جلد دوم) مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی تهران ۱۳۷۰ ص ۱۱۰۹ ذیل هفت شاه به نقل از فرهنگ معین
۳۷ـ همان / ص ۳۹ مقدمه
۳۸ـ همان / ص ۲۰۳
۳۹ـ معین ـ دکتر محمد ـ تحلیل هفت پیکر نظامی ـ انتشارات دانشگاه تهران ۱۳۳۸ ص ۱۰۶ به نقل از التفهیم، مصحح آقای همائی ص ۱۹۴
۴۰ـ همان / ص ۱۲۱ ـ ۱۲۲
۴۱ـ محلاتی مؤید، هفت، در قلمرو فرهنگ جهان ص ۱۰۴
۴۲ـ همان / ص ۱۰۵. به نقل از دکتر ذبیح‌الله صفا در کتاب حماسه‌سرائی در ایران گفتار دوم
۴۳ـ رستگار فسائی ـ دکتر منصور، فرهنگ نامهای شاهنامه (جلد دوم) مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی تهران ۱۳۷۰ به نقل از الشاهنامه ج ۱ ـ ص ۲۴۸
۴۴ـ معین ـ دکتر محمد، تحلیل هفت پیکر نظامی ـ انتشارات دانشگاه تهران ۱۳۳۸ به نقل از فهرست شاهنامه ولف: هفت چشمه

ضمناً در ذیل هر بیت یا ابیاتی که در متن آمده شماره‌هایی است که از سمت راست به ترتیب شمارهٔ جلد ـ صفحه و بیت است همچنین از شاهنامه‌های چاپ مسکو و ژول مول استفاده شده و ژول مول، «مول» ذکر شده است. مواردی که کلمهٔ مول ندارد متعلق به شاهنامه چاپ مسکو است.

مختومقلی فراغی شاعرنامدار ترکمن

● امان قلیچ شاد مهر - گنبدکاووس



در آسمان ادب و عرفان ترکمن نام «مختومقلی فراغی» شاعر و عارف نامدار ترکمن چون ستاره‌ای درخشان و پرفروغ می‌درخشد. اشعار دلنشین و روح‌افزای او با دلهای لطیف و روحیهٔ ظریف مردمان خطهٔ صحرا، مخصوصاً دانش‌پژوهان و صاحبان ادب الفت دیرینه داشته، دارای ارزش و منزلت خاصّی است. علاوه بر تشبیهات و استعارات دلنشین، اشعاری نغز حاوی پند و اندرز، حکایات زیبای اخلاقی آمیخته با فرهنگ اجتماعی جلوه‌ای خاص به دیوان او بخشیده است. حقیر در این مختصر می‌خواهد تنها به نیّت شناساندن این شاعر و عارف گمنام به هموطنان عزیز مطالبی در باره زندگی و حیات و ارزش ادبی وی عنوان کند. امید آن می‌رود که دوستان و عزیزان از این موجز بهرهٔ کافی برگیرند.

پدر شاعر

دولت محمّد معروف به «قاری ملّا» به تخلّص ادبی «آزادی»(۱۷۰۰_۱۷۶۰م) از شاعران مشهور و پرآوازهٔ عصر خود بود. علوم ابتدائی را نزد پدرش که جامع علوم بود فراگرفت و در خیوه به ادامه تحصیل پرداخت. دولت محمّد با «اوراز گل» ازدواج می‌کند وصاحب پنج پسر و یك دختر می‌شود که مختومقلی سومیّن فرزند اوست. اشعار زیادی از او چون غزل، قصیده و.... باقی مانده که در آن‌ها از اتحاد و عدالت دفاع کرده و در ضمن دارای نوعی شعور و احساس ملی و قومی بوده است. آثاری چون «وعظ آزادی» حکایت جابر - انصار - و «مناجات نامه» از اوست. نمونهٔ شعر او را در پی می‌آوریم:

«کوتول ایچره اوّلدن فکر ایله گیل
فرق اِدیپ یاغشی - یامانی سویله گیل
گر یامان بولورسا سوز یومغیل دوداق
یاغشی بولسادئیر سن انی یاغشی راق»

(نخست در دل بیندیش، خوب و بد را تشخیص ده وآنوقت بگو / اگر بد بود لب فروبند واگر خوب باشد بهتر گوئی)

دولت محمّد پس از شصت سال زندگی دارفانی را وداع گفت.

«آلتمیش یاشده نوروز گونی لویلی[۱]
توردی اجل، یولین توتدی آتامینگ»[۲]

(در شصتمین بهار زندگی مرگ راه پدرم را سدّ نمود)

ولادت، وفات، مقبره و نژاد شاعر

شاعر شیفته، «مختومقلی فراغی» در سال (۱۷۳۳م، ۱۱۵۳ هـ.ق) از طایفهٔ «گوگلان» که یکی از طوایف بزرگ ترکمنان است از تیرهٔ «گرکز» در شمال شرق گنبدکاووس در محلّی به نام «گنبگ‌جای» چشم به جهان گشود:

«بیلمه‌یان سورانلره آیدینگ بو غریب آدیمیزی
اصلی گرکز، یوردی اترك آدی مختومقلی دیر»[۳]

(به آنانی که جویای این غریب هستند بگویید / اصلش گرکز، سرزمینش اترك و نامش مختومقلی است)

و تاریخ وفات شاعر را در سال (۱۷۹۰م، ۱۲۱۰ هـ.ق) می‌دانند.

مقبرهٔ این شاعر پرآوازهٔ ترکمن در شمال گنبد بین مراوه تپه و کُرند در منطقه‌ای به نام «آق توقای» قرار دارد که همه ساله مشتاقان و شیفتگان وی پروانه‌وار گرد او می‌چرخند.

در اینجا لازم به یادآوری است که بنای موجود مدفن آن شاعر پس از گذشت چندین سال در خور آتهمه شایستگی، عظمت و جلال نیست و توجّه مسئولان را می‌طلبد.

تحصیلات و مسافرتهای شاعر

آن طوری که از آثار و زندگانی وی برداشت می‌شود، می‌توان حیات شاعر را به دو دوره تقسیم کرد. دورهٔ نخست، دورهٔ تحصیلات و مسافرتهای وی برای کسب علوم آن زمان و دورهٔ دوّم، دورهٔ کسب علوم باطنی و معارف درونی، توجّه به معنویّات و انصراف از علوم ظاهری و در کل دورهٔ اصلاح، ارشاد، راهنمائی و نیز دعوت به اتحاد و... است.

تحصیلات و مسافرتهای فراغی، منطبق با دیوان وی و نیز براساس نوشته‌های پیرامون آن شاعر چنین است:

او مقدّمات علوم و خواندن و نوشتن را در ایّام کودکی از پدر ادیب و دانشمند خود (دولت محمدآزادی) می‌آموزد:

«دعا قیلسام جبر و جفا اکثردیر
علم اوگره‌دن استاد قبلام پدردیر»[۴]

(در برابر جور و جفای زمان، دعای من پس ناچیز است / آنکس که بمن علم آموخت پدر بود)

و مقدّمات دیگر علوم را نیز، در نزد دومیّن استاد خود «نیاز صالح» که از دوستان نزدیك پدرش بود فرا گرفت. پس از مدّتی تحصیل در مکتب‌خانه «ادریس بابا» در روستای «قزل آیاق» برای ادامهٔ تحصیل به بخارا رفت و در مدرسهٔ «گوگلداش» به تحصیل علوم دینی و عربی پرداخت و در آن مدرسه با «نوری کاظم» که بعدها دوست وفادار او شد آشنا گردید. فراغی پس از چندی به همراه دوستش برای ترویج دین و ارشاد مردمان خطّه خود به سرزمینشان بازگشت.

آن دو جوان در حین تبلیغ سرزمین خود به افغانستان و هندوستان مسافرت کرده، پس از شش ماه اقامت در هندوستان به ترکستان آمده با بزرگان مدرسهٔ «خوجه احمدیساوی»[۵] مصاحبت و دیدار می‌کنند. اساتید و علمای آن حوزه نیز، آنان را به تحصیل در مدرسهٔ «شیرغازی»[۶] واقع در شهر خیوه (که یکی از بزرگترین مراکز علوم دینی و اسلامی آن عصر بود) تشویق می‌کنند.

فراغی و دوستش نوری کاظم به جهت تحصیل راهی خیوه می‌شوند و در بین راه از شهرهای «مارگالان»، «سمرقند» و «آندیجان»» که از شهرهای ازبکستان است دیدن می‌کنند و سرانجام در خیوه به تحصیل و تکمیل دروس خود می‌پردازند.

فراغی پس از تکمیل تحصیل و نمایش دادن استعداد خود، زمان کوتاهی به امر تدریس در همان مدرسه اشتغال می‌ورزد و آنگاه به موطن و زادگاه اصلی خویش برمی‌گردد.

حقدان بیزه بویریق، باغلیدیر بیلیم
سنده تعلیم آلدی آچیلدی تیلیم
گلسون دئیب قره‌یور اول گرکز ایلیم
گیدر بولدیم خوش گوزل شیرغازی»[۷]

(تقدیر الهی برما چنین است وما را یارای گریز از آن نیست / از تو (خطاب به مدرسهٔ شیرغازی) تعلیم گرفتم و فصاحت بیان آموختم / اکنون ایل من گرکز چشم براه من دوخته، انتظار مرا می‌کشد / بمان ای شیرغازی که هنگام وداع است.)

فراغی علاقهٔ فراوانی به سیر و سیاحت و گشت و گذار دارد و در سه جا از دیوانش داعیّهٔ سفر به قبله را منعکس می‌کند و سخت مجذوب و شیفتهٔ احرام و حالات معنوی طواف خانه خدا می‌شود، چرا که نیّت حج خود تکلیف دینی واجبی است برهمه و از آن گذشته جزء ارکان اصلی ایمان است او در جائی از دیوان خود چنین اقرار می‌کند:

«مختومقلی بیلدیم، بختیم بیوجدیر
غنیم گوچلی‌دیر، اقبالیم کجدیر

نیّتیم کعبه‌دیر، خیالیم حجدیر
اقراریم بار حج طوافین إتماگا»[۸]
(مختومقلی دانستم که شوربختم / خصم پرقدرت و من کج اقبالم / نیّتم کعبه و آرزویم حج است / به انجام طواف خانهٔ خدا اقرار می‌کنم.)

اوضاع اجتماعی عصر شاعر

عصر شاعر، عصر اغتشاش و هرج و مرج بود، زیرا در آن زمان (مخصوصاً زمان نادر) ملت ایران شاهد ستمهای فراوانی بودند این وضع بیشتر به قشر دهقان و کشاورز سخت می‌آمد چون علاوه بر پرداخت مالیات متحمل پرداخت خراجهای سنگین می‌شدند و دهقانانی هم که قادر به پرداخت آن نبودند یا مجبور می‌شدند تن به سیاه‌چالهای نادر دهند یا اینکه مدام شاهد قتل و غارت باشند. مسلماً در صورت انصراف یا سرکشی و... کار به جنگ و کشتار می‌کشید، جنگی که با غارت و چپاول اموال و اراضی به پایان می‌رسید.

زمانی هم که ترکمنها از جور و ستم نادر خلاص شده بودند و توانسته بودند زندگی مستقل و آرامی داشته باشند توسط آقامحمدخان در امان نبودند زیرا در آن زمان نیز او با قشونی مجهّز به طوایف ترکمن حمله‌ور می‌شد.

از طرف دیگر ترکمنها در میان خود دچار درگیریهای داخلی بودند. بزرگترین این درگیریها، درگیری طوایف یموت و ازبکان بودند که در بین سالهای (۱۱۶۸ تا ۱۱۸۴هـ.ق) به وقوع پیوست و عاقبت نیز یموتها قدرت را در آن نواحی به دست گرفتند.

در آن زمان یکی از سرکردگان نادر به نام احمدخان ابدالی (معروف به درّانی) برای گرفتن قدرت و تشکیل حکومت در افغانستان عازم آنجا می‌شود و از همهٔ رؤسای طوایف یموت و گوگلان (مخصوصاً چاودیرخان و دولت محمدآزادی) یاری می‌طلبد تا در جنگ و به دست آوردن قدرت سهیم باشند. اینان نیز به یاری احمدخان شتافته و همراه گروهی در راه افغانستان کشته می‌شوند (از جمله چاودیرخان رئیس طوایف گوگلان و محمد صفا و عبدالله دو برادر فراغی) و مختومقلی در یکی از شعرهای خود به نام چاودیرخان شجاعت و دلاوری‌های او را به تصویر می‌کشد:

«احمد پادشاه‌دان خبرآلماغا
اونگمادی اقبال‌لر چاودیرخان اوچین
ساغ بلریب، سلامت قایدیپ گلماگا
اونگمادی اقبال‌لر چاودیرخان اوچین»[۹]
(برای رسیدن به نزد احمدخان ابدالی اقبال به چاودیرخان روی نیاورد / نیز برای بسلامت برگشتن از جنگ هم بخت و اقبال او را یاری نکرد.)

مختومقلی خود، جنبش محمدحسن خان قاجار را درك کرده است. در آن جنگی که میان کریم خان زند و محمدحسن خان رخ داده است، ترکمنها هم که به یاری محمدحسن خان شتافته بودند توانسته بودند کریم خان را شکست دهند:

«سور فتح سودار اوغلی گلدی وقت
نیه بودوران عالی سیزینگدیر
داغ کمین تریتمز، دریادك دونمز
یموت گوگلانگ اهلی ایلی سیزینگدیر»[۱۰]
(ای فرزند فتح علی خان قیام کن / که این دوران عالی از آن توست / به مانند کوه مقاوم و چنان دریا استوار باش / ایل یموت و گوگلان در کنار توست.)

از همه مهمتر این که در آن عصر، شیوه و روش عشیرتی، سنتی ترکمنها ازهم پاشیده جای خود را به نظام طبقاتی خان‌سالاری داده بود و با رایج شدن تجارت و بازرگانی فاصلهٔ طبقات بیش از پیش بیشتر شده بود که این امر باعث به وجود آمدن اقشار جدیدی چون رئیس طائفه، رئیس قشون، خان، بگ و... شد. کم کم آنان نیز مالکیت اراضی را به خود اختصاص داده، افراد عادی همچنان در وضعیت أسف‌باری به تأمین معاش می‌پرداختند و این اختلاف فاحش طبقاتی و ظلم و ستم خانها و بگ‌ها در اشعار شاعر بخوبی احساس می‌شود:

«آخر زمان بولدی الحاضر ایلدك
رسول سوزی بیر بیر گلدی یرانلر
قالمادی عدالت بگ‌ده، خان‌لرده
یوبردی ظلم و ستم، باسدی یرانلر»[۱۱]
(اکنون بر ایل ما روز رستاخیز فرا رسیده / شاهد تحقق پیوستن یك یك اقوال رسولخدا (درباره علائم روز قیامت) هستیم / در خان‌ها و بگ‌ها هیچ عدالتی نمانده / ای خلائق سرزمین ما را ظلم و ستم فرا گرفته است.)

آثار و دیوان شاعر

دیوانی که اکنون در دسترس ماست همان اشعاری است که سینه به سینه نقل، و در قلوب مردم ثبت شده و برای ما به یادگار گذاشته‌اند. آثار شاعر و دیوان او در اثر جنگ‌های داخلی و تاخت و تازها و نیز به جهت قهر طبیعت از بین رفته‌اند از جمله آنها، کتابی است که در مدّت پنج سال آنرا جمع‌آوری کرده و براثر بروز سیل نابود می‌شود. فراغی در شعر «ریگان ایله‌دی» داغ بر دل نهاده، حسرت خورده و اندوهبار چنین می‌گوید:

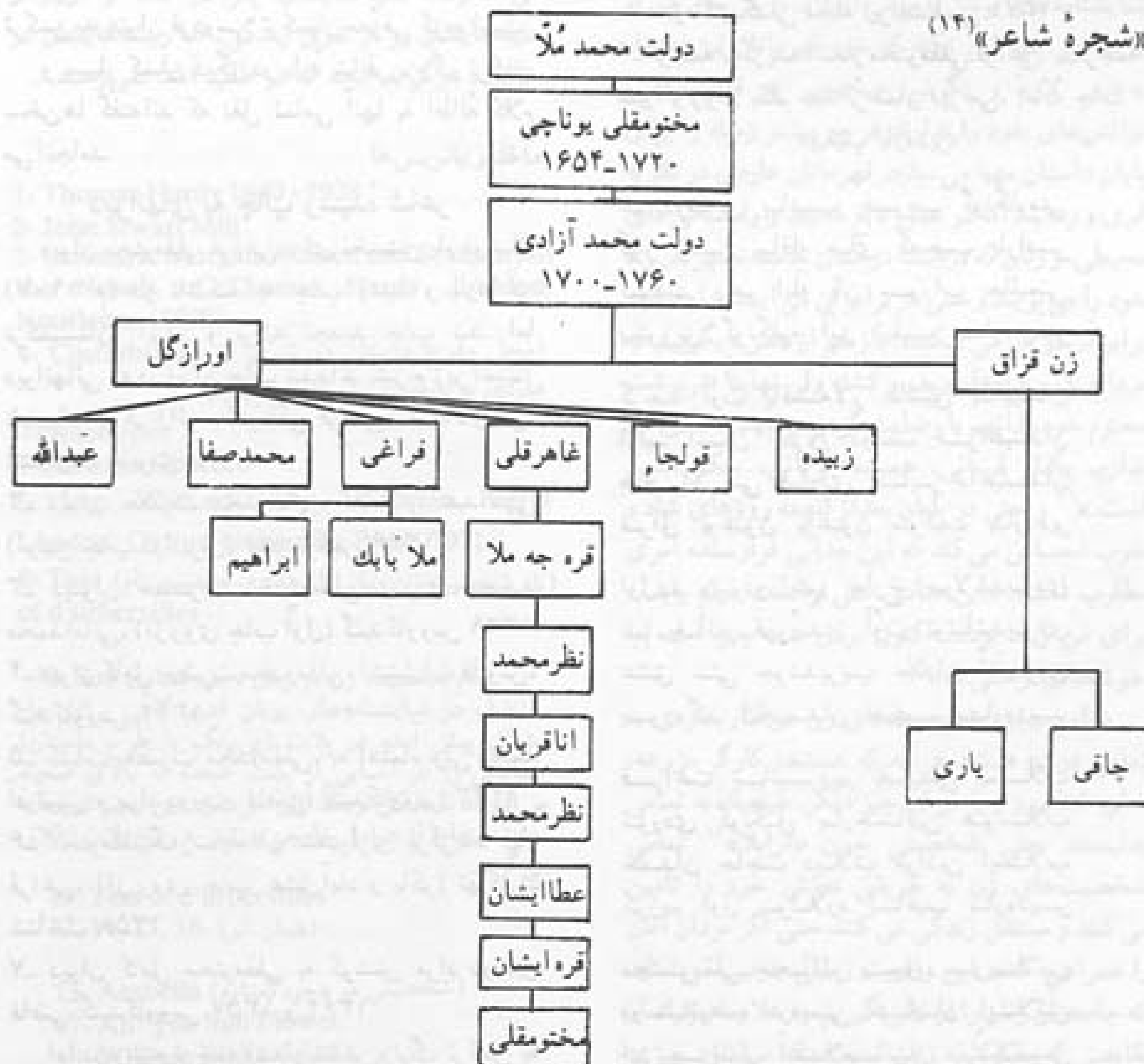
«قایغی غمده، عزیز عمریم سولدیریپ
شوم فلك عذابیم، ریگان ایله‌دی
یازان کتابله‌ریم، سیله آلدیریپ
گوزله‌ریم ایزینده گریان ایله‌دی»[۱۲]
(غم و اندوه روزگار (درخت) زندگی مرا پژمرده ساخت / فلك شوم نیز حاصل عمر مرا برباد داد / و نگاشته‌های مرا به یغما برد / چشمانم را گریان ساخت.)

«غافیلیقدا دشمان آلدی باشیمیز
دارغاتدی هریانه‌دنگی دوشیمیز
باش تیلدا بیر کیتاب اده‌ن ایشیمیز
قیزیل باشلر آلیپ ویران ایله‌دی»[۱۳]
(در غفلت دشمنان بر ما چیره گشتند / دوستان و یاران را پریشان ساختند / کتابی که پنج سال تمام برای آن زحمت کشیده بودم / عاقبت براثر هجوم بیگانگان از بین رفت.)

شاعر از چشم دیگران

آ. وامبری که هفتاد سال بعد از وفات شاعر به منطقهٔ ترکمن صحرا سفر کرده بود در سفرنامهٔ خود دربارهٔ مختومقلی چنین می‌نویسد: «اشعار مختومقلی دارای جنبهٔ خاصی است به این معنی که: اولاً نمونهٔ کاملی از لهجهٔ خالص ترکمنی را به دست می‌دهد ثانیاً در نوشته‌های او یك قاعده و نظم کلی و محکمی وجود دارد که در سایر محصولات ادبی شرق به ندرت یافت می‌شود»[۱۵]

«شجرهٔ شاعر»[۱۴]



اشعار این شاعر شوریده سینه به سینه نقل گشته در میان مردم دارای محبوبیّت خاصّی است بیشتر اشعار او به لحاظ ظرافت و لطافت زبانزد خاص و عام گشته و به عنوان ضرب المثل در افواه مردم جاری است.

پروفسور برتلد[۱۶] مختومقلی فراغی را به جام جم تشبیه کرده است چرا که او آئینه نمایان ادبیات ترکمن و منعکس کننده احساسات و ادراکات یك ملت است.

ماتی کوسایف[۱۷] نیز او را شاعری بافراست خوانده در مقدّمهٔ اثرش فراغی را چنین معرفی می کند «ادبیات ما قبل از این شاعر هیچ شاعر دیگر به خود ندیده و هیچ شاعری به اندازه فراغی ادبیات ما را به اوج نرسانده است او در مردمی کردن ادبیات ترکمن سهم فراوانی داشته است».

«آلکساندر خودزکو» یا «شودزکوکه» سه سرودهٔ فراغی را در کتاب «سروده های مردم خراسان» ترجمه کرده است با توجه به همین مقدار اندك اشعارش چنین می نویسد: «اشعار قلیلی که از او بجای مانده، نشانه ایست از خلاقیت آن ابرمرد. در اینجا می بایست به یکی از ویژگیهای اشعارش اشاره کرد و آن عشقی است که مختومقلی به طبیعت دارد، عشقی چنین، در بین شعرای آسیائی نسبتاً نادر است و تأمّلات فلسفی وی در پوچی مظاهر دنیوی را نیز باید متوجه شد، در کشوری چون ایران که مذهب و شعر مهمترین جنبه‌های تمدن مردم‌اند، مختومقلی خدمتی بزرگ کرده است»[۱۸]

بردی کربابایف[۱۹] در مقالات خود او را، رادمرد ادبیات کلاسیك ترکمن شناخته می گوید: «او با اشعار و سخنان دلنشین و جذاب، عصر خود و آیندهٔ ادبیات ترکمن را سربلند کرده است.»

سید محمدعلی جمالزاده در ترجمه کتاب جنگ ترکمن[۲۰] مختومقلی را به لحاظ احیاء ادب و فرهنگ ترکمن به عنوان فردوسی ترکمنان معرّفی کرده است.

و بسیار کسان دیگر در بارهٔ شاعر بزرگ ترکمن سخن‌ها گفته‌اند که نقل تمامی آنها به اطالهٔ کلام می انجامد.

دیوانهای به چاپ رسیدهٔ شاعر

دیوان مختومقلی فراغی برای نخستین بار در سال (۱۹۰۷ م) در تاشکند به چاپ رسید و بارها در ترکمنستان، ایران و ترکیه تجدید چاپ شد. اما دیوانهائی که در ایران چاپ شده‌اند بشرح زیر است:

۱ـ بیك شاعر (اثر مختومقلی فراغی) گنبدکاووس، انتشارات قابوس

۲ـ دیوان حضرت مخدومقلی، ملامیرزا عبداللهی (اولین چاپ در ایران) بندر ترکمن ۱۳۲۶

۳ـ دیوان حضرت مخدومقلی، بردی محمد محمدامانی، (از روی چاپ اول) گنبدکاووس ۱۳۲۹

۴ـ دیوان کامل حضرت مخدومقلی، انتشارات قابوس، گنبدکاووس ۱۳۴۲

۵ـ کلیات حضرت مخدومقلی، به اهتمام ولی محمد آذرنوش و مراد دوردی قاضی، گنبدکاووس ۱۳۴۳

۶ـ مختومقلنیگ سایله‌نان شغیرلری برگزیدهٔ آثار فراغی، (از روی چاپ عشق‌آباد و باکو) تهران ـ شناخت ۱۳۵۸

۷ـ دیوان کامل مختومقلی به کوشش مراد دوردی قاضی گنبدکاووس ۱۳۵۷ و ۱۳۶۲

اما در زمینهٔ ترجمه اشعار شاعر بزرگ ترکمن به



زبان فارسی از سوی ادب دوستان و دانش پژوهان اغماض شده که همّت اربابان ادب را در ترجمه فارسی آن می‌طلبد. باز در بادی امر، در مقالاتی پیرامون شاعر ترجمهٔ بعضی از اشعارآن شاعر شوریده را جسته و گریخته مشاهده می کنیم. اما بزرگانی که در این مورد سعی و اهتمام نموده‌اند:

۱ـ ترجمهٔ برگزیدهٔ اشعار فراغی بفارسی، میرزنجانی ۱۳۷۰

۲ـ ترجمهٔ برگزیده اشعار مختومقلی بفارسی توسط محمدرضا بیگدلی مجلّه ایرانشناسی ۱۳۷۱

۳ـ ترجمه برگزیده اشعار مختومقلی فراغی. با ترجمه شیوا و روان بقلم عبدالرّحمان دیرجی، آمادهٔ چاپ

«ییقیپ باره‌دیر»

غم دومانی باسیپ غریب گونگلومنی
گوز یاشین ساقله مای گه‌جیپ بارادیر
کیم‌دیر رحم ایله یان سوراپ حالیمنی
بوزیق گونگلوم آین ئیقیپ باره‌دیر

گرچه اُوت یاقسه‌لار عاشیق یاغیندان
اولیم آسان ایرور دوست فراغیندان
هیجران منی قاودی صابر داغیندان
فراق بوغون بوغون سوکیپ باره‌دیر

اول‌ده ویردورایم، چارخ بولاشدیردی
غم جانیم قوریّدی اُوت توتاشدیردی
عشق سنی جوشدیریپ حددان آشیردی
یوره‌گیم ایچیمدان چیقیپ باره‌دیر

فراغت یاتیردیم نقیمنی بلاپ
توردی گونگل یارجمالین هوسلاپ
حقدان حاجت دیلاپ مرادین ایسلاپ
گوزیم اول یوللاره باقیپ باره‌دیر

مختومقلی مجالیم یوق سویلائین
دوستلارغه دردیمنی عایان ایلائین
ای یارانلر آغلامائین، نیلائین
عشق منی یاندیریپ یاقیپ باره‌دیر.

روبه ویرانی است

دل غمگین و تنهای مرا غمی مه‌آلود فرا گرفته
اشك از دیده‌گانم همچنان جاری است
کیست آنکه به حال من رحم کند؟
خانهٔ دل شکستهٔ من همچنان روبه ویرانی است.

اگرچه از مایهٔ (روغن) عشق آتش افروزند
مرگ سهل‌تر و آسانتر از دوری یار است
دوری و فراق مرا از کوه صبر و بردباری رانده است
و یك یك وجودم همچنان روبه نابودی است.

فلك آن ایام (روبه سامان) مرا از هم پاشاند
غم واندوه(ریشه)مرا خشکانده،سوزآن تمام وجودم رافراگرفت
و از نهایت جوشش عشق لبریز شده است.
به گونه‌ای که دلم از جانم در می‌آید

درحالیکه آسوده خاطر، نفس سرکش خودرا رام می‌کردم
به یکباره دل هوس دیدن جمال یار کرد
و مراد خویش را از درگاه حق خواسته
چشمانم همچنان در انتظار به راهها می نگرند.

مختومقلی تو را طاقت سخن گفتن نیست
دردهایم را به دوستان بازگو کنم
مسلمانان آیا چاره‌ای جز فغان و زاری است؟
کسی را که همواره آتش عشق او را می‌سوزاند.

توضیحات

۱ـ لویلی به معنای ماهی و براساس سالنامهٔ ترکی همان سال ماهی است.

۲ـ دیوان کامل شاعر، قابوس، ص ۴۱۹.

۳ـ دیوان شاعر، قابوس ص ۶۶۵

۴ـ دیوان شاعر، قابوس ص ۶۹۶

۵ـ معروف به حضرت ترکستان از مشایخ معروف قرن ششم و مؤسّس فرقهٔ یسویّه که در خدمت خواجه ابویعقوب همدانی بوده و به مقام دعوت به اذن خواجه همدانی درآمدند.

۶ـ از مدارس مهم بخارا که طالبان دروس مختلف را در حضور استادان تلمذ می‌نمودند و طلاب نیز به حسب شایستگی و لیاقت تقسیم‌بندی می شدند.

۷ـ دیوان شاعر، قابوس ص ۲۹۰

۸ـ دیوان شاعر، قابوس ص ۴۰۵ و نیز رك به ص ۲۵۹ و ۲۲۰

۹ـ دیوان شاعر، قابوس ص ۲۹۴

۱۰ـ دیوان شاعر، قابوس ص ۷۸

۱۱ـ دیوان شاعر، قابوس ص ۱۱۹

۱۲ـ دیوان شاعر، قابوس ص ۲۷۵

۱۳ـ دیوان شاعر، قابوس ص ۲۷۵

۱۴ـ براساس کتاب اوضاع اجتماعی و اقتصادی ترکمنها، امین‌الله گلی.

۱۵ـ سیاحت نامه درویش دروغین، آ.وامبری، ترجمهٔ فتحعلی خواجه نوریان ص ۳۹۷.

۱۶ـ ی. آ. برتلس Bertles «یوگنی، ادواردیچ» در ۱۸۹۰/۱۲/۲۵ در پتربورگ بدنیا آمد و در ۱۹۵۷/۱۰/۷ در مسکو وفات نمود از مستشرقین و مورّخین شوروی است.

۱۷ـ عضو هیئت فیلولوگی و آکادمیك ترکمنستان.

۱۸ـ شودزکو بسال ۱۸۰۶ در کرزیویچ لهستان بدنیا آمد و در (۱۸۸۱م) در نوازی لویسك نزدیك پاریس چشم از جهان فرو بست. او کنسول روسیه در گیلان بود که نمونه‌هائی از اشعار عامیانه ایرانی و سرزمین گیلان از آثار اوست.

۱۹ـ از روزنامه نگاران و شاعران معروف ترکمنستان.

۲۰ـ جنگ ترکمن، گوبینو ژوزف آرتور و کنت دو، ترجمه سیدمحمد علی جمالزاده تهران ۱۳۵۷.

سیمای زن در آثار تامس هاردی

زهرا میهن‌خواه
کرمان



می گویند هر نویسنده‌ای هر قدر هم که ماهر و باتجربه باشد در سه سطر اول اثر خود، خویشتن خویش را لو می‌دهد. در عمل نیز همواره می‌توان ردپای شرح حال نویسنده را در آثار او یافت و این نکته در مورد بیشتر نویسندگان صادق است. شیوه‌ای که تامس‌هاردی[1] در ارائه شخصیت‌های خود به ویژه شخصیت‌های زن آثارش در پیش می‌گیرد و برخوردی که با مسائلی چون ازدواج دارد و انتقادات غیرمستقیمی که در این موارد بران می کند همه و همه به نوعی بیانگر سرخوردگی شخصی خود او از برخی مسائل اجتماعی و خانوادگی است. او در زمانه‌ای می‌زیست که به گفته جان استوارت میل[2]: «همه زنان از دیرباز با این دیدگاه خوکرده بودند که شخصیت ایده‌آل یك زن یعنی داشتن خصوصیاتی دقیقاً در تضاد با خصوصیات جنس مقابل. زنان بدین ترتیب پذیرفتن وابستگی و تابعیت دیگران را بر استقلال فکری و فردی داشتن برتری می‌دادند.[3]» با این وجود هاردی به زنان با دیدی کاملا متفاوت با معاصرین ویکتوریني خود می نگریست: او زنان را بی‌هیچ گونه سرزنش و محکوم ساختن تحلیل می کرد و به همین جهت، خشك‌اندیشانه به قضاوت نمی نشست. انگیزه‌های آنان را پاس می‌نهاد و هیچ‌چیز را بی کنکاش و بررسی مردود نمی‌دانست.

هاردی در سال ۱۸۴۰ در دهکده‌ای نه چندان دور از «کاستربریج»[4] داستانش متولد شد. مدتی در «دورچستر»[5] به فراگیری معماری پرداخت و همانند «جود» قهرمان اثرش به نام «جودگمنام»[6] به مرمت کلیساها مشغول شد و در اوقات فراغت نیز به لاتین و ادبیات کلاسیك می‌پرداخت. هاردی بیشتر با تأثیرپذیری از مادر خود به موسیقی نیز روی آورد و شیفته آن شد. تمامی این علایق هریك به گونه‌ای سراز آثارش برکشید و بعداً به خوانندههایش ارزانی شد و به واسطه آنها هاردی به هدفی که خود اینگونه به تعریف آن می نشیند نزدیکتر و نزدیکتر گشت: «هنر من تاکید بربیان واقعیت هاست به طوری که معنای درونی آنها به روشنی بدیدار گردد.»[7]

ـ در آثار هاردی جای به جای می‌توان انتقادی پویا و مداوم از زندگی مدرن و به طورکلی از زندگی یافت: خیل عظیمی از مردان و زنان معمولی با افکار فروتنانه و روستایی‌وار و با این وجود در کنار هم اینان خیلی از دیگرانی که هرچیز را به زیر سئوال می برند و پویا و جویایند. اینان بیشتر رفتاری دوگانه با زندگی دارند: در خیال همه آزاداندیش ووابسته از خرافات و موهومات اما در عمل همه تابع شرایط و قیدهای پیرامون خویش. به هریك از قهرمانان زن آثار هاردی که بنگریم کم و بیش چنین گونه رفتاری را می بینیم: در آغاز تلاشی پی گیر و عزمی جزم برای تغییر دادن تمامی دنیا و در پایان سرنهادن به سرنوشتی محتوم. از «تس»[8] بگوییم از دوست داشتنی ترین شخصیت هاردی به گمان و گفته خودش: «تس» نیز همانند «سو»[9] با تمامی افکار متعالي پیوسته دربندخرافات و موهومات و فال بدو نیك و مانند آن است و «سو» قهرمان کتاب «جودگمنام» ـ چرا که به تصور من باید او را قهرمان اصلی کتاب دانست و نه جود را ـ نهایتاً تسلیم می شود. و شاید تنها گناه آنان این باشد که جامعه‌ای نامهربان و ناعادل به قضاوت آنان نشسته است و چه بسا که تمامی انگیزه‌ها ورفتارهایشان توجیه و پذیرفته شده باشد اگر با محك «آنچه که هستند» و نه «آنچه که باید از دید توده‌ای عوام و خشك اندیش باشند» به داوری گذاشته شوند. باری این قهرمانان همگی در چنان موقعیتهای نامنتظری تن به سرنوشت خود می‌دهند که خواننده را به شگفتی وامی‌دارند و همه چیز نهایتاً در نقطه‌ای دقیقاً مخالف انتظار خواننده به پایان می‌رسد. هاردی در این مواقع ماهرانه از قراردادن شخصیت‌ها در موقعیت‌های دراماتیك بهره می گیرد و دیدگاه تراژیك خود را بدان وسیله تقویت می کند به علاوه با بنا نهادن روند رشدی رمان بر شانس و رخدادهای تصادفی خواننده را برای پذیرش نتیجه نهایی آماده تر می کند. گرچه رخدادهای تصادفی عملا می‌توانند تغییرات عمده‌ای را در زندگی انسان ایجاد کنند اما استفاده مکرر آنها و تکیه زیاد هاردی بر درونمایه شانس گاهی انسان را به یاد ترفند (duexmachina)[10] در نمایشنامه‌های یونان قدیم می اندازد. در هر حال همراه با تمامی اینها این نکته که خود قهرمانان نیز اعتماد به‌نفس لازم و نگرش صحیحی به قابلیت‌ها و توانش‌های خود را ندارند هرچه بیشتر زمینه را برای پایان داستان مهیا می سازد. قهرمانان هاردی در نظریه قوی و رهایند اما در عمل تابع محیط و وابستگی‌های محیطی. و زنان که در ابتدا در همان جامعه نامهربان راه خود را می پویند و حتی در برابر آن می ایستند نهایتاً در برابر آن در هم می شکنند. باز هم از «تس» بگوییم که مردانه با رویدادها روبه رو گشته ولی نهایتاً سرنوشت محتوم خود را آنهم با رضایت گردن می نهد: «شکوه‌ای ندارم، یکبار قربانی، همیشه قربانی، حکم همین است.»[11] و حتی در پایان بعداز آنهمه روزهای شاد و خوب احساس می کند که این جدایی فرارسنده امری مطلوب است: «این شادی نمی‌توانست دوام یابد... برای من زیاد بود... اکنون برای همه چیز آماده‌ام، خوشحالم، راضی‌ام.»[12]

با این وجود شخصیت‌های زن در آثار هاردی به تمامی «زن» هستند هرچه که هستند: کارگر مزرعه، معلم، کشاورز و یا هر آن چیز دیگر. هیچیك به تمامی بدنیستند حتی شخصیتی چون «آرابلا»[13] تمامی شخصیت‌های زن به طریقی معاش خود را تامین می کنند و مستقل زندگی می کنند حتی اگر مردان آنان را همراهي کنند. این واقعیت زمانی عجیب می‌نماید که جامعه آن زنان را در نظر بگیریم. به علاوه هیچیك از نقایصی که معمولاً به زنان نسبت داده می شود چیزی از ارزش آنان در دیدهاردی نمی کاهد و او نه تنها عدم توانایی جسمانی آنان را کاملا طبیعی قلمداد می کند بلکه در ارائه چهره‌ای بدور از خشك اندیشی‌های زمانه خویش، ویژگیهای معنوی متعالی ای را نیز بدانها نسبت می‌دهد و به ویژه بر صداقت آنها صحه می نهد: «شاید از بین همه چیز یك دروغ می توانست خیلی کارها را درست کند اما به صراحت می توانم بگویم که هنوز آنقدر شهامت و صداقت را دارم که این یك دروغ را هم نگویم.»[14]

به گفته یکی از منتقدین، شخصیت‌های زن در آثار هاردی همه «زنانی تمام و کمال هستند. همه دوست‌داشتنی و قابل درك و آنقدر جوان که نتوانند همیشه عاقل باشند، موجوداتی که بیشتر بواسطه گناه دیگران ضربه می‌بینند و نه اشتباه خود.»

هاردی بیش از آنچه به دنبال ارائه چشم‌اندازی بدبینانه باشد به دنبال نمایش تصویری غمبار از زندگی معاصر خود بود. او در پی آن بود که نشان دهد که چگونه افرادی خاص برگزیده از آن جهت که شخصیت‌هایی خاص داشته‌اند ممکن است تحت شرایطی خاص به کارهای غیرممکن اما کاملاً قابل تصور دست بزنند. و تمامی این شخصیت‌ها از زن و مرد همه در چنگال جامعه‌ای مستبد و «دنیایی» ظالم و نامهربان گرفتار آمده بودند ولی گفته‌ها و کردارشان بیشتر غم‌انگیز می نماید تا بدبینانه. «تس» می پنداشت که «ما بر ستاره‌ای (؟) می‌زییم که نفرین شده است»[15] و بدینگونه آموختن و زندگی کردن را به زیر سئوال می برد: «چرا باید در پی آموختن چیزی باشم؟ چرا چرا خورشید بر ظالم و عادل به یکسان نور می افشاند؟....»[16]

قهرمانان هاردی همه مرا ـ بعنوان یك خواننده ـ به یاد شعر «آه گل آفتابگردان»[17] اثر «بلیك»[18] می اندازند: قلب‌هایشان پر از تمنا و آرزو و سینه‌هایشان پر از شوق زندگی، اما ریشه‌هایشان در خاك... هرگز به آنچه که در طلب آنند نمی‌رسند...

مآخذ و پانویس‌ها

1- Thomas Hardy 1840 - 1928
2- John Stwart Mill
3- Rosmarie Morgan Women and Sexuality in the Novels of Thomas Hardy ,London: Routledge (1888)
4- Casterbridge (محل وقوع داستان در اثری از هاردی به نام «شهردار کاستربریج»)
5- Dorchester
6- Jude the Obscure
7- Iam Watt.ed. The Victorian Novel (London: Oxford University Press, 1971.)
8- Tess of d'urbervilles (نام شخصیت زن رمانی از هاردی به همین نام)
9- Sue (نام شخصیت زن در رمان «جودگمنام»)
۱۰ـ در نمایشنامه‌های یونان قدیم گاهی برای حل مشکل پیش آمده در پلات (پی‌رنگ یا طرح داستان) خدایانی را در اسبابی از پشت صحنه به بالای صحنه می‌آوردند تا مشکل توسط آنان حل شود. این تدبیر تلویحا به معنی استفاده از عوامل خارجی در تسریع روند پلات اطلاق می گردد.
11- Tess of d'urbervilles
12, 14, 15, 16- (همان اثر)
13- Arabella (شخصیتی در «جودگمنام»)
17- Ah! The Sun Flower
18- William Blake (شاعر رمانتیك)

تا سر زلف سخن...

دکتر عبدالحسین فرزاد



بیست گلدان نیلوفر

شاعر - و یا هنرمند به طور اعم - با حرکت کلی نگر تاریخ در تصادم است. او در میان تمامی چهره های همانند، به یك تعبیر، طالب چهرهٔ خویش است. او می خواهد صدای «خودش» باشد و در پی اثر انگشت خویش است.[1] به بیان دیگر شاعر چنانچه شاعر باشد، در پی کشف هویت خود است که با تمامی انسانهای زمین از آغاز تا پایان، متفاوت است. او نمی تواند نسخهٔ دومی از چهره های دیگران باشد و ماسك آنان را همواره برچهره بزند.

شاعر در جستجوی لذتی فراتر از لذتهای عام و ساده است و می خواهد به غمهایی عمیق تر از غمهای رسمی دست یابد، او می خواهد با مخاطبش، به صادقانه ترین شکل و عریان ترین و صریح ترین وضعیت ذهنی، رابطه برقرار سازد. از این روست که از شدت وضوح و عریانی، مخاطب کم تجربه، توان برقرار کردن ارتباط را با شاعر از دست می دهد و احساس دل شوره می کند. در زندگی عادی، نمی توان به چهرهٔ حقیقی و صدای حقیقی کسی پی برد، اما در زندگی هنری، این، امری ساده است. چنانچه، تاب این مواجهه در طرف مقابل باشد، می تواند تصویری رسمی از صاحب اثر داشته باشد.

شعر، پیش از ان که به خودی خود دارای استقلال باشد و واژه ها را به عنوان ستونهای قوام خویش ارائه دهد، به حرکتهای ذهنی مخاطبان، سخت وابسته است. این اتکا از آنجا ناشی می شود که شاعر، پیش از نوشتن شعر، مسیر حرکت خود را در گمان مخاطبان ردیابی کرده است بنابراین چنانچه خوانندگانش از او تصاویری مختلف ترسیم کنند، در شگفت نمی شود، زیرا طبیعی است، کسی که مثل هیچکس نیست. چنانچه از روی ذهنیتهای افراد ترسیم شود، آشکال ارائه شده برهم انطباق نخواهد داشت. پس حافظ من، با حافظ شما و حافظ گوته فرق خواهد داشت. ذهن شاعر، برای منحصر به فرد شدن، تأکید فراوان برتجربهٔ شخصی، از حیات دارد، و آنرا سخت مورد تائید قرار می دهد:

به بازار پرنده فروشان رفتم
و پرندگانی خریدم
برای تو، دلدارم.
به بازار گل فروشان رفتم
و گلهایی خریدم
برای تو، دلدارم.
به بازار آهن فروشان رفتم
و زنجیرهایی خریدم
زنجیرهایی سنگین
برای تو، دلدارم.
پس به بازار برده فروشان رفتم
و تو را جستم
اما نیافتم
دلدارم.[2]

تجربهٔ شعری، از نخستین برخورد با تاریخ و عادت، آغاز می شود و به بازسازی تاریخ و به جریان انداختن عادت می انجامد. ژاك پره ور در شعر بالا، بسیار بسیار عریان و صادقانه تجربهٔ عاشقانه اش را با مخاطبش درمیان می گذارد، او صریح می گوید - تا آنجا که من ادراك می کنم - آنچه من به عنوان عشق شدید خود به معشوق هدیه می کنم، زندانی استوار از خودخواهی من است. این تجربهٔ عظیم شاعر، برده از غمی بزرگ برمی دارد، غم کشف یك دروغ بزرگ. چنانچه شاعر در جریان عادی و گذرای روزگار خود پروبالش را به صمغ چسبندهٔ «عادت» می سپرد نمی توانست پرده از دروغی رازآلود و باستانی برگیرد. شاعر در این شعر نمی خواهد به دروغ بدل شود. بنابراین از دروغ می گریزد، و اگر چه در این گریز، پیکرهٔ آهکی او از هم بپاشد.

تجربهٔ شعری، آمیزه‌ای از عناصر متعددی است که جهان‌بینی و تعبیر خاص جهان، رکن اصلی آن را تشکیل می‌دهد. این تجربه که نخست به صورتی موروثی جلوه می‌کند، کم‌کم ماهیت و وجود خود را بهتر به شاعر نشان می‌دهد و شاعر به راحتی مسیر بازگشت خود را می‌تواند تا اولین جرقهٔ شاعرانه، روشن بیند، اگر چه نتواند آن را بیان کند. نخست ممکن است تصور کند از همان کودکی، جور دیگری بوده و با همه متفاوت بوده است. از همان کودکی ستاره‌ها و ماه را طور دیگری می‌دیده است، اما در مراحل بعدی متوجه می‌شود که همبازیهای او نیز هر کدام تعبیرهایی کم و بیش همانند با او داشته‌اند. نکتهٔ پنهان درمیان این تجربه‌های نخستین، عوامل جهت‌دهندهٔ آنان به سوی ویژه شدن است. شاعر بعدها می‌تواند، این عوامل را ردیابی کند:

«... ناچار بار دیگر به گفتگو از خانهٔ محلهٔ «مئذنة الشحم» می‌پردازم، زیرا آن خانه، کلید، شعر من و مدخل درست آن است. بدون گفتگو از این خانه، تصویر من ناتمام می‌ماند و از قابش درمی‌آید. آیا مفهوم سکونت انسان را در شیشه‌ای عطر درك می‌کنید؟ خانهٔ ما این شیشهٔ عطر بود. من سعی نمی‌کنم با تشبیهی بلیغ به شما رشوه بدهم، ولی مطمئن باشید که در این تشبیه، به شیشهٔ عطر، ظلم نمی‌کنم، بلکه به خانه‌مان ستم می‌ورزم.»[3] سپس نزارقبانی در توصیف خانه‌اش و گلها و گربه‌های تمیز، آنچه می‌گوید، گزارشی از بهشت روی زمین است. بدین ترتیب او تجربهٔ شعری‌اش را تا پشت گلهای نسترن خانهٔ بدریش پی می‌گیرد و از روی قالیچهٔ سرخ زیرپا می‌گذارد و به بیست گلدان نیلوفر مادرش می‌رسد که هر کدام جزو فرزندان او بوده‌اند. این خانه کسی را به جهان روانه می‌کند که در شیشهٔ عطر، بالیده است. او با مشامی آکنده از عطر هر چیزی را می‌بوید و شگفت نیست اگر سرانجام، نزارقبانی قوی‌ترین و صادق‌ترین شاعر غزلسرا در شعر معاصر عرب می‌شود.

شاید تصور شود، تجربه همان خاطره است چنین نیست، خاطره‌ها اکثراً بدون دخالت شخص بروز می‌کنند، درحالی که تجربه، تلقی ذهنی شخص از واقعیات است. به بیان دیگر هنر بازتاب ذهنی واقعیت است. که صددرصد شخصی و منحصر به فرد است:

بدرود دوست من، بی‌فشردن دستی، بی‌زمزمه‌ای
غمین مباش، غم رخساره‌ات از چیست؟
مردن در این زندگی هرگز چیز تازه‌ای نبوده است
تازگی در زیستن نیز نیست.[4]

سرگئی یسنین، شاعر روس، اشعار فوق را با خون خود نوشت، او نخست رگهایش را گشود و آنگاه خود را حلق‌آویز کرد. این شعر از این جهت توجهم را جلب کرد که محصول آخرین تجربهٔ یك شاعر از حیات است. و صددرصد شخصی است. زیرا چنانچه تجربه‌ای شخصی و فردی نمی‌بود، شاعرش نمی‌باید خودکشی کند، بلکه آن را به عنوان زمزمه‌ای دردآلود و گله‌ای تلخ، بیان کند و صبح روز بعد، مثل همیشه چای و صبحانه‌اش را بخورد و به محل کارش برود. اما برای یسنین همه چیز تمام شده بود زیرا خودش به پایان رسیده بود.

بنابراین از اینجاست که گفته می‌شود شعر همچون حرکت برروی گوگرد داغ است و تاب و مقاومت می‌خواهد. و شاعر فحل شدن، کاری آسان نیست.

پرتو روی تو تا در خلوتم دید آفتاب
می‌رود چون سایه هر دم بر در و بامم هنوز

و حافظ از گوشت و پوست خویش صرف نظر کرده است تا توانسته پرتوی از روی معشوق را در خلوت خود تابان یابد. و خورشید را طفیلی آن یك پرتو ببیند.

به گمان من یکی از عناصر اصلی به وجود آورندهٔ سبك، تجربه است. از آن جا که تجربه قابل تقلید نیست، سبك که یکی از محصولات آن است نیز، نمی‌تواند مورد تقلید و سرقت ادبی قرار گیرد. بسیاری از متشاعران، رسوایند درحالی که نه خودشان و نه هوادارشان به این امر واقفند. شاید علت اصلی این باشد که آنان به جهت دشواری تجربه و رمندگی از آن، به صورت شاعرانی بدل کار، درآمده‌اند که برای سرگرم کردن خود و دیگران، به نمایش می‌پردازند. و از آن جا که جامعهٔ ادبی فاقد نقد و نقادی است، به مرور، این صنف از شاعران به عنوان هنرمند، جا افتاده‌اند.

بنابراین سبك به دنبال تجربه، آشکار می‌شود و ساختمان سبك بیان‌گر قدرت تعبیر شاعر از عناصر و موضوعات است: مولانا:

هم نظری، هم خبری، هم قمران را قمری
هم شکر اندرشکر اندرشکر اندرشکری
هم سوی دولت دَرَجی هم غم ما را فرجی
هم قدحی هم فرحی هم شب ما را سحری[5]

تجربه‌های شگفت‌انگیز مولانا، در غزلیات شمس، حوزه‌ای خاص در تغزل عرفانی به وجود آورده است که سبك و شیوهٔ بدیعی را به دست می‌دهد. و از شعر مولوی، عنصری می‌نمایاند که تنها شبیه به خویشتن خویش است. کم‌تر شاعری را می‌توان یافت که در تجربه، همانند مولوی باشد و از سائقه‌های درونی تا این حد بتواند بربیرون غلبه کند. **منوچهری دامغانی** هر چند که شعرش درون گرا نیست و شاعر طبیعت زیباست، اما در تجربه‌های شخصی و منحصر به فرد، بی‌مانند است، او نیز چون مولانا، در پیرامون خویش طیفی دارد که هرکس در آن طیف قرار گیرد، از شاعران دیگر چیزی به یاد نخواهد آورد:

شبی گیسو فروهشته به دامن
پلاسین معجر و قیرینه گرزن
به کردار زنی زنگی که هر شب
بزاید کودکی بلغاری آن زن
کنون شویش بمرد و گشت فرتوت
وز آن فرزند زادن شد سترون
همی راندم فرس را من به تقریب
چو انگشتان مرد ارغنون زن
فرو بارید بارانی زگردون
چنان چون برگ گل بارد به گلشن
زصحرا سیل‌ها برخاست هرسو
دراز آهنگ و پیچان وزمین کن
چوهنگام عزایم زی معزم
به تك خیزند ثعبانان ریمن.

این قصیدهٔ دل‌انگیز، سراسر تجربه‌های منحصر به فرد منوچهری است که به صورت تشبیهات حسی به حسی بسیار بکر و زیبا جلوه‌گر شده است. بنابراین هر ذهنی زبان ویژهٔ خود را می‌طلبد و هر تجربه‌ای سبك ویژهٔ خود را به وجود می‌آورد. در این صورت قرار دادن دو شاعر در سبکی خاص، عملی خام است. زیرا هر شاعر، تاریخ ادبیاتی منحصر به فرد، ادبیاتی ویژه، سبکی یگانه و فرهنگی شخصی و خصوصی دارد. که او را از تمامی شاعران جهان، متمایز می‌کند. او منطقی در شعرش ارائه می‌دهد که تنها منطق خود اوست و در جای دیگران و در شعر دیگران، جواب نمی‌دهد.

به بیان دیگر، تجربه عاملی است که طرز برخورد ویژه و منحصر به فرد شاعر را با مواد خام (جهان) شکل می‌دهد و از آن هویت و جهان‌بینی ویژه‌ای می‌سازد:

چه خواهی کرد خدایا، اگر من بمیرم؟
من پیمانهٔ تو هستم (چه می‌شود اگر خرد و تکه‌تکه شوم؟)
من شراب تو هستم (چه می‌شود اگر دگر گردم؟)
من جامه و خرقهٔ تو هستم
بی من تو معنای خود را از دست می‌دهی
پس از من خانه‌ای نخواهی داشت تا در آن
کلمات نزدیك و گرم، خوش آمدت گویند
صندل‌های مخملی که من هستم
از پاهای خسته‌ات فرو می‌افتد
ردای بزرگ تو تنهایت می‌گذارد
و نگاهت که اینك با گونه‌ام
چونان بالشی به گرمی پذیرایش هستم
خواهد آمد، دیر زمانی مرا خواهد جست
و در غروب خواهد آرمید
بردامان صخره‌های ناآشنا[6]

(راینر ماریاریلکه)

شعر عطوفت

□ کنار دکهٔ روزنامه‌فروشی منتظر آمدن بچه‌ها از کلاس زبان بودم، شب بود و سرد. کسی با شتاب شعری را در مجله‌ای می‌خواند، با دستانش خط



می‌برد. گفتم آقا این شعر که مرتب «در ساعت پنج» را تکرار کرده، شما را به یاد کسی نمی‌اندازد. سرش را بلند کرد و خیره به من نگریست. ادامه دادم که مرا به یاد شعر «ایگناسیو» سرودهٔ «لورکا» می‌اندازد با شتاب گفت بله همینطور است. سپس شاعران معاصر را ملامت کرد که از بس تقلید می‌کنند آبروی شعر فارسی را برده‌اند و بعد راجع به ناتورالیسمی زهرآگین حرف زد که شعر بعد از جنگ ما را به کام خود کشیده است. آدم پخته‌ای بود، درد داشت. نامش را پرسیدم، گفت من فرهاد سروی هستم. او را می‌شناختم. اشعاری از او خوانده بودم. گفتم حالا که اهل شعر هستی باید مرا هم بشناسی و چون نامم را گفتم، مرا مشتاقانه در آغوش کشید و غرق بوسه‌ام کرد و به چند نفری که دیوانه‌بازی‌های ما را تماشا می‌کردند با صدای بلند گفت مقالهٔ ایشان در ادبستان «نی‌لبکی با مهره‌های پشت»، مرا از یأس مرگ اندودی، نجات داد و به آیندهٔ شعر و ادبیات این آب و خاک امیدوار ساخت. چند شعر ازو گرفتم. حالا روزهای زوج ساعت ۸/۵ شب کنار دکهٔ یکی از روزنامه‌فروشی‌های نارمک، اجاقی مهربان هست که سرما را می‌تاراند و شعر، نفس می‌کشد.

عبدالحسین فرزاد ـ اسفند ۱۳۷۲

عطوفت

ساده لوحانه
به اسبها، عشق می‌ورزم
گذارشان به صحرای علف است
و قلب‌ها
کوزه‌ای برای خندیدن
در طغیان باد
در فصل هجرانها.

ساده لوحانه
به اسبها، امید می‌بندم،
و تپه‌های راست تا آسمان
اشارت براین بام‌هاست.
آن هنگام که از پا می‌مانم
اسبهای بی‌اصطبل
از چرا مانده‌اند
و از رفتن در هراسند.

به اسبها، امید می‌دهم
اسبهای لاغر میان بازاری
و اسب‌های لاغر میان
پس کاری

فرهاد سروی

اگر بت‌ها بگذارند!

اینک، اینجا
هر خاطره
از خاکستر می‌روید
و هر پرنده،
مشتعل،
در پرواز است.
مردان به مردمکانِ خونینِ آسمان
گریخته‌اند،
و زنان با زهدان سنگین
هر یک بودایی چشم فرو هشته
در رحم دارند.

بهار نزدیک است،
علف نزدیک است،

آه، اگر بت‌ها بگذارند.

دکتر عبدالحسین فرزاد

شکوفه‌ای برزخم زمستان

کیستی تو
که این گونه‌ات می‌طلبم
هم بدانسان که تشنه‌ای
دریایی را؟!
پرطنین‌ترین حادثه را رقم زده‌ای
ای پرستو
چون به کرانهٔ دلم
کوچ کرده‌ای.

آنگاه که می‌نگرم
با تو جهان رازیست
که گشودنش را مشتاقم
و به هر نفس،
چیزی هست
برای خواستن.

زندگانی با تو
بلی است
تا آن سوی رهایی‌ها
و لبخندت اعتبار نبض من است:
شکوفه‌ای که زخم زمستان را
برشاخهٔ خشک، مرمت می‌کند.

غلامرضا سلگی

تندیس

نگاه کن!
تندیس جسارتست این
که برانداموار‌ه‌اش، خزه می‌خزد
و کاسهٔ هر دو چشم
آشیان پرندگانست.

حضور حسی نامنتظرت
اگر نمی‌لرزاند،
نگاه کن!
تندیس جسارتست این
که برگذرگاه غرور تو سایه افکنده است
و خورشید و ماه
در پشت شانه‌های سترگش
غروب می‌کنند.

علیرضا نیرآبادی ـ نیشابور

رقص خاموش

در تنگ باغ
جوی، کشان کشان می‌رود
تا سیب تنهایی را به ده نور
ببرد.
و زمستان گرگ و میشی
درختان خواب‌آلوده را
آبستن می‌کند.
آتش حماقت درشتابست
و چهرهای سوخته
در فاصلهٔ باغ تا کوچه حصار
نشسته‌اند.
اکنون،
رقص عطرانگیز درختان
خاموش است.

منوچهر کریمی‌نژاد

سبز

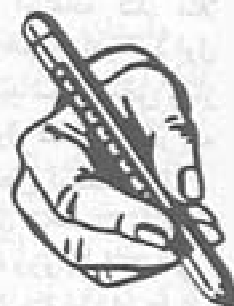
سروها، در خزان
گویی سکوت گل را
باور ندارند،
اینچنین
که سبز، ایستاده‌اند.

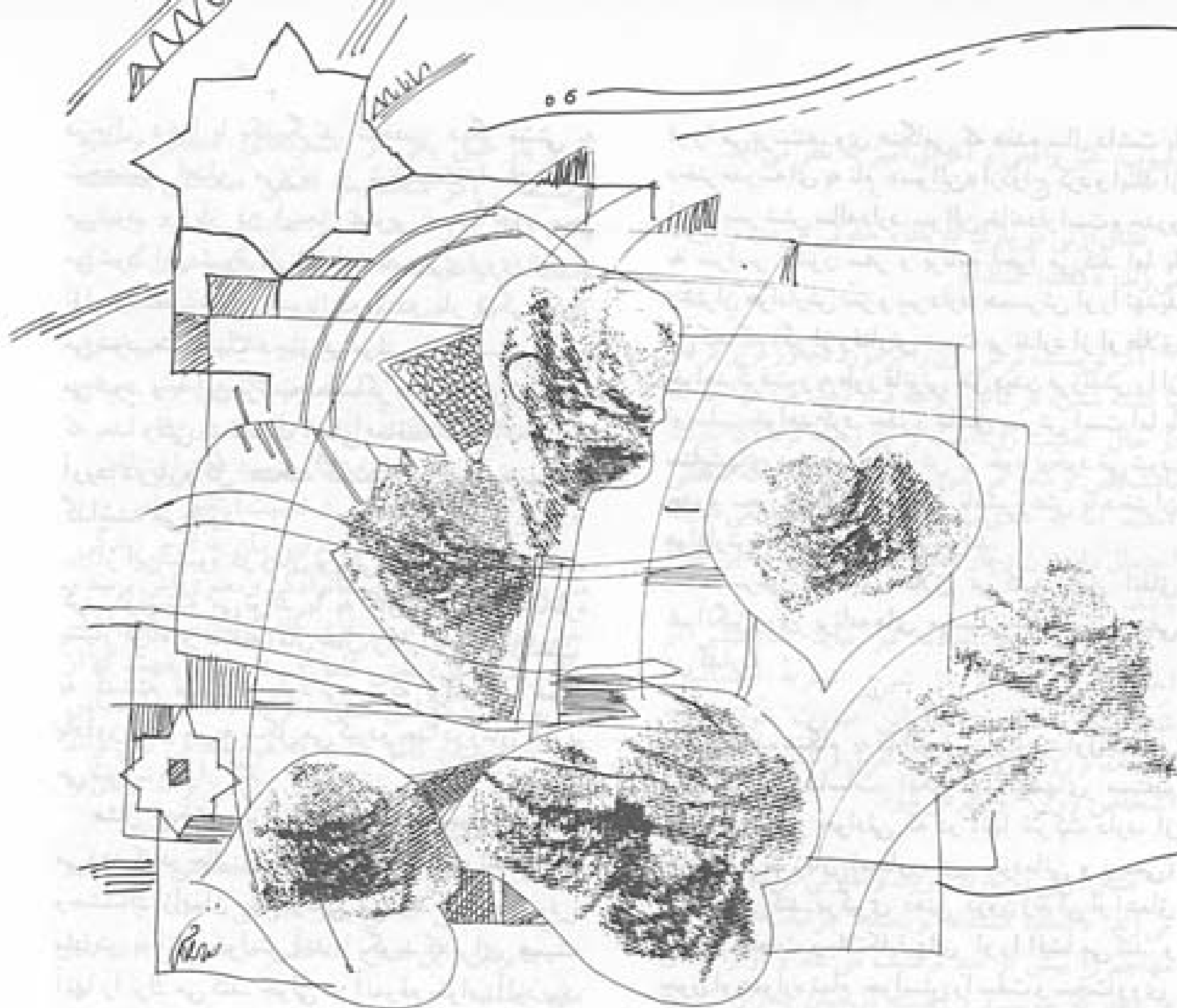
عبدالرضا قریشی‌زاده

پی‌نوشت‌ها

۱ ـ نزار قبانی: داستان من و شعر، ترجمهٔ دکتر یوسفی، دکتربکار، انتشارات توس ۱۳۵۶، ص ۷۵
۲ ـ شعر «برای تو دلدارم» اثرژاک پرو، شاعر سوررئالیست فرانسه. مکتب‌های ادبی، رضا سیدحسینی، نشرکتاب زمان، ج ۲، ص ۵۱۶
۳ ـ پی‌نوشت شماره ۱ ص ۲۵
۴ ـ شعر سرودهٔ سرگئی یسنین شاعر روس (۱۸۹۵ ـ ۱۹۲۵) به نقل از: شعر چگونه ساخته می‌شود؟ اثر مایاکوفسکی. ترجمهٔ اسماعیل عباسی، جلیل روشندل، انتشارات بابک ۱۳۵۳، ص ۷۵
۵ ـ گزیده غزلیات شمس، به کوشش دکتر شفیعی کدکنی، کتابهای جیبی، ۱۳۵۲، ص ۴۹۹
۶ ـ کتاب شاعران (ریلکه، تراکل، سلان)، ترجمهٔ یوسف اباذری، مراد فرهادپور، ضیاء موحد، انتشارات روشنگران ـ ۱۳۷۲ ص ۱۹.







رهنمای داستان‌نویسی (۱۷)

هرروز بنویسید...

لئونارد بیشاب
ترجمهٔ محسن سلیمانی

۲۸۱. هر روز بنویسید

نویسنده باید هرروز بنویسد. شاید بخواهید تقدسِ این اصلِ سنتی را تعدیل و آن را ملایم، تحریف یا توجیه منطقی کنید. اما تأثیراتِ منفیِ ترکِ این عادت، اعتبارِ این اصل را ثابت خواهد کرد.

درتنهائی تنها سپرِ محافظِ نویسنده در برابر جهل و ناکامی نیز همین است. اما وقتی بینِ نویسنده و اثرش فاصله بیفتد، اثر از کنترلِ وی خارج می‌شود. و مدتی طول می‌کشد تا تجدیدنیرو کند ودوباره بنویسد. هر روز که نویسنده دست از نوشتن می‌کشد، زندگیِ شخصیتها در ذهنش ادامه پیدا می‌کند، بنابراین به دلیلِ اینکه پشتِ میزش نیست و به کارِ دیگری مشغول است، روابطِ شخصیتها از هم نمی‌گسلد و پیشرویِ طرحِ داستان متوقف نمی‌شود. چرا که وی هنوز در اعماقِ وجودش مشغولِ نوشتن است گو اینکه این نکته برای خودش و دیگران محسوس نیست. اما او به نوشتنِ اثر ادامه می‌دهد. و اجزایِ رمان را می‌آمیزد و به هم پیوند می‌دهد و تبدیل به اثری واحد و به هم پیوسته می‌کند. بنابراین او و رمان از هم غیرِ قابل تفکیک و همیشه درحالِ تداوم هستند.

و باز پس از اینکه نویسنده از نوشتنِ روزانه فارغ شد، نثروی کیفیتِ خاصی دارد. ولی وقتی یکی دوروز ننوشت، نمی‌تواند دوباره وبلافاصله با همان نثر بنویسد. وقتی هرروز می‌نویسید نه تنها رویِ حوادث وروابطِ طرح کار می‌کنید بلکه از نظرِ ذهنی نیز همیشه چند قدم از نوشتهٔ خود جلوتر هستید. اما وقتی چند روزی ننوشتید و بعد دوباره سرِ وقتِ نوشتهٔ خود رفتید (با اینکه ذهنتان در این مدت درگیرِ با اثر بوده است) باید از نقطه‌ای شروع به نوشتن کنید که قبلاً از آن دست کشیدید، ویا تازه باید به آن نقطه برسید.

به علاوه، وقتی هرروزراجع به روابط ودرگیریهایِ شخصیتهایِ داستان می‌نویسید، ویژگیهایِ ظریفِ شخصیتها را نیز کشف می‌کنید. اما هنگامی که چند روزی ننوشتید به این ابعادِ ظریفِ شخصیتها پی نخواهید برد.

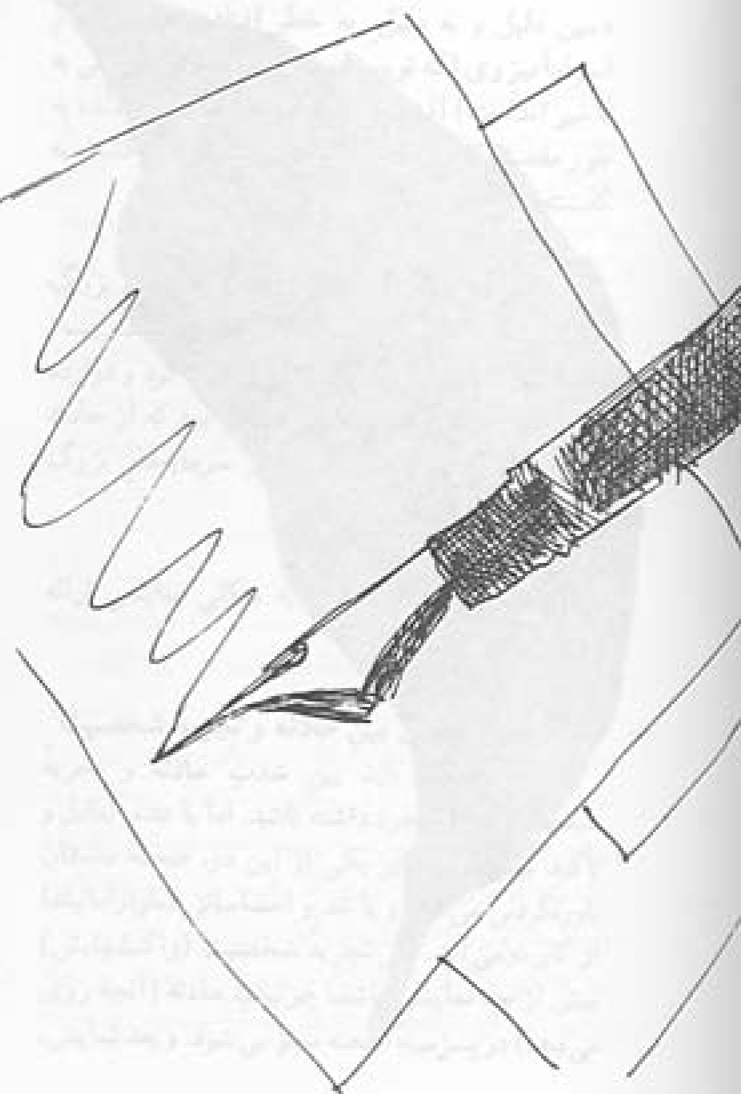
عادتِ روزانه نویسی حتی موقعی که احساسِ تهی بودن می‌کنید، شما را وامی‌دارد بنویسید. ولی وقتی هر روزننوشتید، بینِ شما و اثر شکاف می‌افتد و این شکافها را شك و تردید و پوچی ـ که شما قبلاً با نوشتن، آنها را از خود دور کرده بودید ـ یواشکی پر می‌کنند. و بالاخره نویسنده با نوشتنِ بیشتر، چیزهایِ بیشتری راجع به نویسندگی می‌آموزد. در حقیقت وی خود معلمِ خود است. اما نمی‌توان موقعِ استراحت یا رفتن به تعطیلات، چیزِ زیادی راجع به نویسندگی آموخت.

۲۸۲.چشمك زدنِ خاطرات

نویسنده‌ها می‌توانند با استفاده از یکی از فنونِ سینمایی، خواننده را برایِ ظهور نهاییِ صحنهٔ بازگشت به گذشته‌ای طولانی ولی اساسی آماده کنند.

صحنهٔ فیلم: شخصیتی که دچارِ فراموشی شده در خیابان راه می‌رود و سعی می‌کند گذشته‌اش را به خاطر بیاورد. دوربین برایِ گرفتنِ تصویرِ نمایِ نزدیك، آهسته رویِ او زوم می‌کند. ناگهان بافتِ تصویرِ رویِ پرده، تغییر می‌کند و تصویرِ صحنه دیگری رویِ تصویرِ اول می‌افتد (سوپرایمپوز).دو نفر دارند سرِ همدیگرداد می‌کشند. چهره‌ها و بدنِ آنها به وضوح مشخص است. یکی از آنها شخصیتی است که دچارِ فراموشی شده است. در همین موقع تصویر برهم نما (سوپرایمپوزد) محو می‌شود.

شخصیتِ دچارِ فراموشی سوار تاکسی می‌شود و دوباره بافتِ تصویرِ رویِ پرده تغییر می‌کند و صحنهٔ دیگری رویِ صحنهٔ اول می‌افتد. باز همان دو مرد



درحال دعوا با یکدیگرند. شخص دیگر مشتی به شخصیتِ اصلی می‌زند و شخصیتِ اصلی گیج می‌شود. و باز در اینجا تصویر صحنهٔ دوم محو می‌شود. این شیوهٔ کار (افتادنِ تصویری روی تصویرِ اول و محو شدن تصویرِ دوم) دو بارِ دیگر تکرار می‌شود. شخصیتِ دچار فراموشی از تاکسی خارج می‌شود. و به این ترتیب تماشاگرِ فیلم مطمئن می‌شود که بعداً وقتی شخصیتِ اصلی حافظه‌اش را به دست آورد، دوباره کلِ صحنهٔ گذشته، در فیلم به نمایش گذاشته می‌شود.

از این شیوه در رمان‌نویسی نیز می‌توان استفاده کرد. نویسنده می‌تواند با به کارگیری چند خاطرهٔ بسیارِ کوتاه در صحنهٔ زمانِ حال، راه را برای بازگشت به گذشتهٔ نهایی و طولانی ـ که براساسِ همین یادآوریهای سریع شکل می‌گیرد و بعداً در رمان تصویر می‌شود ـ هموار کند.

مثال (بخشی از رمان): نویسنده جولی را نشان می‌دهد که در حالِ زایمان است. وی ضمنِ تحملِ دردِ وحشتناکِ زایمان یاد موقعی می‌افتد که بچه بود و مادرش به اتاقِ خوابش آمد تا بگوید که برای همیشه آنها را ترک می‌کند. جولی در آنموقع خواب‌آلود بود، اما یادش آمد که مادرش چیزهایی راجع به گنجِ مخفیِ پر از سکه‌های طلا و جای نقشهٔ گنج گفت، و گفت که: «با این گنج می‌توانی خرجِ تحصیلِ دانشگاهت را تأمین کنی.» و باز جولی ضمنِ درد کشیدن، به طورِ متناوب، یاد یك سلسله از حرفهای مادرش به هنگامِ ترکِ خانه می‌افتد و صحنه تمام می‌شود.

چند فصل بعد جولی این خاطراتِ تکه‌تکه را با هم ترکیب می‌کند و به شکلِ **بازگشت به گذشته‌ای طولانی** ارائه می‌دهد. این بازگشت به گذشته نه تنها برای بقیهٔ رمان ضروری است بلکه خواننده نیز مشتاقِ خواندنِ آن است.

۲۸۳. زاویه دیدِ رمانِ شخصیت

رمانِ شخصیت عمدتاً به بررسی احساسات و ذهنِ هُشیارِ شخصیتِ تنها راویِ رمان می‌پردازد. در حقیقت در این نوع رمان طرح در درجهٔ دومِ اهمیت قرار دارد. البته نویسنده در یك نوع رمان شخصیت، هم از زاویه دیدِ ذهنی اول شخص استفاده می‌کند و هم از زاویه دید عینی و بیرونی سوم شخص. در این حالت با اینکه شخصیتِ راوی در کانونِ توجه است نویسنده با استفاده از ساختاری غیر قراردادی می‌تواند ضمنِ ایجادِ شك و انتظار و هیجان در رمان و پیچیده کَردنِ خطِ طرح، سرعتِ پیشرویِ رمان را نیز زیاد کند.

نویسنده در این نوع رمانِ شخصیت، اززاویه دیدهای اول شخص (ذهنی) و سوم شخص (عینی) استفاده می‌کند. خواننده نیز با خواندنِ حوادثی که من راوی (زاویه دیدِ اول شخص) روایت می‌کند، با شخصیتِ اصلی (راوی) ارتباط صمیمانه‌ای برقرار می‌کند. و باز برای اینکه خواننده به طور کامل و عینی در اتفاقاتی که در اطرافِ شخصیت رخ می‌دهد شرکت کند نویسنده این حوادث را با استفاده از زاویه دیدِ مجزای سوم شخص روایت می‌کند.

داستان: «جدرو کِرن» بیست و چهارساله است و طرفدارانِ موسیقیِ تندراك در سراسر کشور، چون بُت او را می‌پرستند. وی هنگامی که هفده سال داشت با دختر مدرسه‌ای به نام «سوالِن» ازدواج کرد و اینك از او یك پسر شش ساله دارد. سوالِن خانه‌دار است و جدرو به سراسرِ کشور سفر و برنامه اجرا می‌کند اما با دخترانِ هوادارش سَر و سِر دارد. همسرش او را تهدید می‌کند که اگر از رفتارش دست بر ندارد از او طلاق خواهد گرفت و به طور قانونی حقِ دیدنِ فرزندش را از او سلب خواهد کرد. جدرو عاشقِ پسرش است اما با ستایشهای دخترانِ هوادارش از خود بیخود می‌شود. جدرو سعی می‌کند به روابطِ نامشروعش با دخترانِ هوادارش پایان دهد اما نمی‌تواند.

همسرش تقاضای طلاق می‌کند. این اتفاق غم‌انگیز روی برنامه‌هایِ موسیقیِ جدرو تأثیر منفی می‌گذارد.

نویسنده هنگام به کارگیریِ زاویه دیدِ اول شخص برای بیانِ احساسات، افکار و واکنشهایِ مستقیم جدرو در برابرِ حوادثی که در آنها شرکت دارد، از چندین نوع زبان (محاوره‌ای، خودمانی و رسمی) استفاده می‌کند. درگیریِ ذهنیِ درونِ زندگیِ او اعماقِ وجود، توقعات و بلاتکلیفیهایِ او را افشا می‌کند. و چون او همواره تمامِ حواسش را سفت و سخت رویِ خودش متمرکز کرده است، روایت او اعتراف‌گونه است.

خواننده می‌تواند به هنگامِ استفادهٔ نویسنده از زاویه دیدِ سوم شخص، از بیرون و با دیدی بیطرفانه شخصیتِ راوی را از نظر بگذراند. در این حالت وی بی‌آنکه مجبور باشد با استفاده از دید و روایتِ محدودِ جدرو همه چیز را ببیند، اعمال و دنیایِ جدرو و افرادِ دیگر را همان‌گونه که هست می‌بیند. به علاوه نویسنده با به کارگیریِ زاویه دیدِ سوم شخص چیزهایی را برای خواننده افشا می‌کند که جدرو نمی‌تواند.

مثال (زاویه دیدِ سوم شخص): جدرو در حالی که عرق از سر و صورتش می‌ریخت، در برابر هزاران نفر که دستانشان را بلند کرده بودند ایستاده بود. جمعیت پاهایشان رابه زمین می‌کوبیدند و فریاد می‌زدند: «جدرو، جدرو، جدرو!» جدرو نفسش به شماره افتاده بود و توأم با خِرخِر بود. گیتارِ برقی رویِ زانوانش سنگینی می‌کرد. نورافکنهایِ پرنورپوستِ صورتش را می‌سوزاند. سر طبل‌زن به گیتارنواز دوم چشمك زد و گفت: «دائم تهییجشان می‌کند، دائم.» مدیر صحنه با تکان دادنِ سر به نورپرداز علامت داد تا نورِ نورافکنها را کم کند. جمعیت داد می‌زد: «جدرو، جدرو، جدرو!» جدرو خندید. ریش ریش‌هایِ کتِ چرمیِ سیاهش تکان تکان می‌خورد و پولکهایِ رویِ شلوارش برق می‌زد. نمی‌خواست صحنه را ترك کند. واین نمایانگر عظمت او بود.

رمان ملكِ طِلقِ جدروست و کلِ آن در انحصارِ دو زاویه دیدِ (اول شخص و سوم شخص) اوست. درواقع استفاده از زاویه دیدهایِ دیگر (همسر و پسر وی یا هوادارانش و غیره) از غلظتِ شخصیت‌پردازیِ عمیق و کاملِ جدرو ـ که در کانونِ توجه رمان است ـ می‌کاهد.

نویسنده به تناوب از زاویه دیدِ اول شخص و سوم شخص استفاده می‌کند اما نه به طور منظم و طوری که خواننده بتواند هر بار پیش‌بینی کند که نویسنده می‌خواهد از چه زاویه دیدی استفاده کند. مثلاً می‌تواند در چند صحنهٔ پشتِ سرِ هم از زاویه دید اول شخص و در صحنهٔ بعد از زاویه دیدِ سوم شخص و باز در دو صحنهٔ بعد از زاویه دیدِ اول شخص و در سه صحنهٔ بعد از زاویه دیدِ سوم شخص استفاده کند.

زاویه دیدِ اول شخص، داستانِ شخصیت را پیش می‌برد و به نحوی صمیمانه خانواده و روابطِ اجتماعیِ جدرو و صحنه‌های پیشرفت یا سقوطِ او را به احساسیترین شکلِ ممکن تصویر می‌کند. و جدرو به حقایقی در اعماقِ وجودش اعتراف می‌کند که از طریقِ حوادث نمی‌توان افشا کرد.

اما زاویه دیدِ سوم شخص، خط طرح را پیش می‌برد. و حوادث و موقعیتهایِ بیرونی را تصویر می‌کند. این حوادث و موقعیتها تأثیرِ واقعیِ دنیایِ اطرافِ جدرو را بر زندگیِ او نشان می‌دهند و باعث می‌شوند شخصیتِ وی تغییر کند. خواننده نیز در رمانهایِ مختلف و حتی همزمان درون و بیرون شخصیتِ او را می‌بیند. می‌توان همراه با عمیقتر شدنِ شخصیت، طرح را نیز پیچیده‌تر کرد. در این صورت، با اینکه شخصیت بر رمان تسلط دارد، خطِ طرح نیز اهمیتی درخور پیدا می‌کند.

۲۸۴. تأخیر در ارائهٔ حادثهٔ گذشته

نویسنده با استفاده از فنِ **تأخیر در ارائهٔ حادثهٔ گذشته**، خواننده را وامی‌دارد تا دائماً انگیزهٔ شخصیتِ اصلی را حدس بزند و دنبالِ علتِ بلاتکلیفیِ فعلیِ او ـ که ناشی از گذشتهٔ اوست ـ بگردد. اما به تناوب به تجربه یا موقعیت مهم زندگیِ گذشتهٔ شخصیت ـ که باید نهایتاً افشا کند ـ نیز اشاره می‌کند. گواینکه زمان‌بندیِ نویسنده برایِ افشایِ حادثهٔ گذشته باید دقیق باشد وگرنه خواننده عصبانی می‌شود و از خود می‌پرسد: «علت چیست؟ مگر قبلا چه اتفاقی افتاده؟»



داستان: نورمن: سرمایه‌دارِ بزرگِ صنایعِ الکترونیك، مردی سرسخت ولی شریف است. ظاهراً او فقط در رویارویی با صاحبِ کارخانهٔ کوچكِ صنایع الکترونیك که دائم سعی دارد جای او را بگیرد ناکام مانده است. دست اندرکارانِ صنایع الکترونیك از خود می‌پرسند که چرا نورمن کارخانهٔ کوچكِ رقیبش را که کم کم دارد قدرتمند می‌شود از سرِ راه برنمی‌دارد یا جذبِ صنایع خود نمی‌کند.

میزانِ استفادهٔ درست از این فن بسته به این است که نویسنده تا چه حد می‌تواند به طور منطقی ارائهٔ حادثهٔ گذشته را به تأخیر بیندازد. اگر ماهرانه از این فن استفاده کند، یك سلسله **موقعیتهای بحرانی** ایجاد می‌کند و به موقع به تك‌تكِ آنها می‌پردازد. در این حالت وقتی او یك موقعیتِ بحرانی را حل و رفع می‌کند، همیشه موقعیتِ بحرانیِ دیگری وجود دارد که باید حل و رفع کند. نویسنده موقعیتها را ذخیره می‌کند و بعد در یك فرصتِ نمایشی، آنها را حل می‌کند. آن حادثهٔ اساسی نیز که در زندگیِ گذشتهٔ شخصیت و قبل از شروعِ رمان، رخ داده است، یکی از همین موقعیتهاست. چرا سرمایه‌دارِ بزرگِ صنایعِ الکترونیك به صاحبِ کارخانهٔ کوچكِ الکترونیك اجازهٔ سوءاستفاده از اوضاع را می‌دهد؟ با اینکه خواننده می‌داند نویسنده بالاخره حادثهٔ مهمِ گذشته شخصیت را افشا می‌کند، اما نویسنده تاآنجا که می‌تواند برایِ ایجادِ شك و انتظار، افشایِ آن را به تأخیر می‌اندازد و صرفاً به آن اشاره می‌کند. در این حالت وی نمی‌گذارد حتی شخصیت هم جزئیاتِ آن واقعه را به خاطر بیاورد.

اما بعداً با ایجادِ بحرانِ جدیِ اخلاقی و شخصی برای سرمایه‌دارِ بزرگ، حادثهٔ گذشته را بالاجبار مطرح می‌کند: اگر سرمایه‌دارِ بزرگ جلویِ صاحبِ کارخانهٔ کوچكِ صنایعِ الکترونیك را نگیرد، صنایع، خانواده و زندگی‌اش نابود می‌شود. در حقیقت به همین دلیل و به دلیلِ به خطر افتادن حیاتش، رازِ اسرارآمیزِ وی (که نویسنده بیانِ آن را مدتی طولانی به تأخیر انداخته) افشا می‌شود. در این موقع نویسنده به طورِ مفصل کلِ واقعهٔ گذشته را به شکلِ بازگشتِ به گذشته شرح می‌دهد.

مثال: در جنگِ جهانیِ دوم سرمایه‌دارِ بزرگِ صنایعِ الکترونیك و رقیبش سرباز بودند. سرمایه‌دارِ بزرگ شرکتش را ترك کرد و دوازده نفر کشته شدند. رقیبش جزوِ کسانی بود که از حادثه جانِ سالم به دربرد و اکنون از سرمایه‌دارِ بزرگ حق‌السکوت می‌گیرد.

البته می‌توانید صحنه را به شکلی نمایشی ارائه دهید.

۲۸۵. ایجادِ تعادل بینِ حادثه و تجربهٔ شخصیت

در هر صحنه باید بینِ شدتِ حادثه و تجربهٔ شخصیت تعادل وجود داشته باشد. اما با عدمِ تعادل و تأکید بیش از حد بر یکی از این دو، صحنهٔ داستان باورنکردنی می‌شود و یا تند و احساساتی (ملودراماتیك) از کار درمی‌آید. اگر تجربهٔ شخصیت (واکنشهایش) بیش از حد نمایشی باشد، جزئیاتِ حادثه (آنچه روی می‌دهد) در پس‌زمینهٔ صحنه محو می‌شود. و بعد نمایش، معیوب، غیرِ واقعی و اغراق‌آمیز به نظر می‌آید.

مثال: زنی در پارکِ تاریك و خلوتی می‌دود و فریاد می‌زند: «کمك! کمك!»

اگر نویسنده ترسِ زن را از موردِ تجاوز قرار گرفتن یا کشته شدن، در کانونِ توجه قرار دهد، فردِ مهاجم که در حالِ تعقیبِ زن است و نیز زمینهٔ ترسناكِ پارك، نامشخص و محو می‌شود. ترسِ زن با اینکه منطقی است، اما به حدی است که اغراق‌آمیز می‌نماید. احتمال دارد زن دچارِ هذیان یا هیستری عصبی شده باشد.

از طرفِ دیگر حادثه نیز نباید نمایشیتر از احساسات یامفصلتر از شرحِ تجربهٔ احساسیِ شخصیتها باشد. در غیر این صورت خواننده در جزئیات و زرق و برقِ حادثه غرق و تأثیرِ واکنشهایِ اشخاص رویِ او کم می‌شود.

مثال: زنی در پارکِ تاریك و خلوتی می‌دود و فریاد می‌زند: «کمك! کمك!» نویسنده جزئیاتِ ظاهرِ فردِ مهاجم را بیش از حد توصیف می‌کند و او را نشان می‌دهد که خونسرد و آهسته در میانِ بته‌زار، زن را تعقیب می‌کند. جیغهایِ زن توجهِ دو پلیس را به آن طرف جلب می‌کند و آنها دوان‌دوان می‌آیند تا به وی کمك کنند. مهاجم پایش به شاخه‌ای گیر می‌کند و در تونلی می‌افتد. به طرفِ راهِ خروجیِ تونل که درست در جلویِ زن است هجوم می‌برد و از آن خارج می‌شود و دنبالِ زن می‌دود. گروهی از دزدانِ ولگرد فکر می‌کنند که مهاجم ورزشکار پولداری است و به تعقیب او می‌پردازند. پلیسها سر می‌رسند و شروع به شلیك می‌کنند. زن که فکر می‌کند دارند به او تیراندازی می‌کنند جیغهایِ بلندتری می‌کشد و تندتر از قبل، پا به فرار می‌گذارد.

طیفِ ارزشی هر صحنه را حادثه و شخصیت مشخص می‌کنند. بنابراین برایِ ایجادِ وضعیتی طبیعی در داستان باید بین حادثه‌پردازی و واکنشهایِ شخصیت تعادل برقرار کرد. خواننده نیز وقتی که تمامِ مصالحِ صحنه با کمكِ هم و همزمان حادثه را به وجود بیاورند، به راحتی مجذوبِ داستان می‌شود. البته می‌توان بین حادثه و واکنشهایِ شخصیت در جاهایِ مختلفِ صحنه، تعادل ایجاد کرد اما **هدفِ کلِ صحنه** از هر چیزی مهمتر است.

۲۸۶. برخی از تناقضها مفیدند

فنونِ حرفهٔ داستان‌نویسی سطوحِ مختلفی دارد. چنان که گاهی به نظر می‌رسد رهنمودها با هم تضاد دارند. اما یکی از رهنمودهایی را که همیشه باید به کار بست این است: **نباید گذاشت خواننده اعمالِ بعدیِ شخصیت را پیش‌بینی کند و داستان برایش خسته‌کننده شود.**

مثال: برترم مقاطعه‌کارِ ساختمان است. تا اواسطِ رمان او با مشکلاتِ زیادی مواجه شده و راهِ حل‌هایِ زیادی نیز برایِ مشکلاتش پیدا کرده است. خواننده می‌داند که وی همهٔ مشکلات آینده‌اش را حل و رفع خواهد کرد و فقط به محضِ اینکه رمان تمام شد مشکلاتِ وی نیز تمام می‌شود.

و باز طبقِ یکی از رهنمودهایِ منطقی و مفیدِ نویسندگی **اگر شخصیتِ اصلی مشکلی نداشته باشد ملال‌آور است یا بارِ نمایشی ندارد و نباید داستانش را نوشت.** اما از طرفِ دیگر ـ همان گونه که گفتیم ـ اگر خواننده بتواند اعمالِ شخصیت را پیش‌بینی کند داستان برایش ملال‌آور می‌شود. بنابراین طرحِ یك سلسله مشکلاتِ پشتِ سرهم، ضرب‌آهنگِ خسته‌کننده‌ای به داستان می‌دهد.

این ضرب‌آهنگ را باید با رهنمودِ ظاهراً متناقضِ نویسندگی (رفاهِ طولانی شخصیت) تغییر داد:

می‌توانید بگذارید برترم در رمان به اوجِ زندگیِ حیرت‌انگیزِ اجتماعی، خانوادگی و معنوی‌اش برسد و حتی موفقیتهایِ او در بازی گلف رشك‌برانگیز باشد. بگذارید به خوشبختی کامل دست یابد و بفهمد که از آن به بعد زندگی‌اش نقص نخواهد داشت یا احساس کند که آنچنان کامل است که هیچ اتفاقی نمی‌تواند آن را برهم بزند. در این حالت وی می‌تواند توفان را تبدیل به نسیم و آتشِ اژدها را خاموش کند.

اما خواننده وجود چنین شخصیتی را باور نمی‌کند. چنین کمالی باور نکردنی است.

بنابراین، این اصلِ متناقضِ نویسندگی به دو دلیل مفید است:

۱. اگر فشار دائمی بر شخصیتِ اصلی نشانگر این باشد که چنین اتفاقی اغلب محال است تصادفی رخ دهد، رفاه طولانی شخصیت نیز بُعد دیگری از شخصیت وی را به نمایش می‌گذارد، و خواننده باز از خود می‌پرسد: برترمِ بی‌مشکل، شبیه کیست؟

۲. چون برترم دائماً با مشکلات مواجه می‌شود، خواننده باور نمی‌کند که وی فارغ از مشکلات (و مدتی طولانی در رفاه) باشد. این عدم باور نمی‌گذارد خواننده خسته شود. در این حالت وی که قبلاً اعماقِ وجودِ شخصیت برایش آشکار نشده است مترصد است ثابت کند برترم و نویسنده هر دو در اشتباه هستند.

در اینجا نویسنده می‌تواند برایِ اینکه حواسِ خواننده را از برترم منحرف کند، به خطِ طرح‌هایِ شخصیتهایِ مهمِ دیگر بپردازد. اما وقتی بعدا دوباره به سراغِ برترم رفت، او را با مشکلِ غیرِ منتظره و لاینحلی مواجه کند. ولی این باعث نمی‌شود تا خواننده دوباره اعمالِ برترم را پیش‌بینی کند. چون برترم مدتی طولانی در رفاه و آسایش بوده است و این حالت الگوی ذهنیِ قبلیِ خواننده را به هم زده است، به همین جهت خوشحال می‌شود و می‌خندد و پیشِ خود می‌گوید: هه، نویسنده گمان می‌کرد که دیگر مشکلی برای شخصیت پیش نمی‌آید. (این نکته آن طور که می‌نماید پیش پا افتاده نیست. خواننده دائماً درحالِ مسابقه با نویسنده است. اگر نویسنده بگذارد خواننده مدتی احساسِ برتری کند طبعاً وی خسته نمی‌شود و نویسنده مسابقه را برده است.)

۲۸۷. موقع نوشتن، مطالعه را کنار بگذارید

هنگامی که متعهد شدید به طورِ حرفه‌ای بنویسید، عاداتِ مطالعهٔ شما نیز باید کاملا تغییر کند. با اینکه شما موقع نوشتن شروع به خواندنِ تحلیلیِ آثارِ دیگران می‌کنید تا به شیوهٔ کار نویسندگانِ دیگر و نحوهٔ

استفادهٔ آنها از فنون داستان‌نویسی پی ببرید و از مطالعه نیز لذت نمی‌برید، اما نمی‌دانید که دارید از وقتِ با ارزشتان بد استفاده می‌کنید. هنگامی که به طورجدی مشغول نوشتن هستید بهتر است وقتی را که صرف خواندن می‌کنید، صرف تقویت نوشتهٔ خود کنید.

در گرماگرم نوشتن، فقط باید از خود چیز بیاموزید. اینك زمانِ تخلیهٔ خواندنیهایتان بر رویِ کاغذ است. چرا که سالها مطالعه کرده و چیزهایِ فراوانی فراگرفته و فنون زیادی آموخته‌اید. اگر موقع نوشتن فکر می‌کنید آنچه می‌دانید در برابر آنچه باید بدانید کم است و احساسِ جهل می‌کنید، این حالت نشانگرِ جهلِ شما نیست. بلکه شما با ابعادِ جدیدی از افکار و احساساتتان آشنا و مجبور شده‌اید نقبی به دانستنیهایتان بزنید و به نحوی خلاق از آنها استفاده کنید. اینك شما به مایه‌های درونیِ جدیدتان دست یافته‌اید.

ذهنِ نویسنده‌ها نیز مثلِ پیاز متشکل از لایه‌هایی است که هر کدام دیگری را پوشانده است. نویسنده دائماً این لایه‌ها را پس می‌زند تا چیزهایِ بیشتری درك کند. اما باید موقع نوشتن رمان اول خود سعی کند قبل از اینکه دانستنیهایش شروع به پوسیدن کند به مغزِ پیاز دست یابد. عدمِ مطالعه در موقعِ نوشتن و ترکِ عادت مطالعهٔ تفریحی و تحلیلی به نویسنده کمك می‌کند تا هنگام نوشتن، لایه‌های ذهنش را بیشتر پس بزند. و چون در این موقع کسی به شما چیزی یاد نمی‌دهد، مجبورید خود همت کنید و از اعماق وجودتان مصالحِ کارتان را بیرون بکشید.

البته شما در اثرِ مطالعهٔ قبلی به اندازه‌ای که بتوانید رمان اولتان را به پایان برسانید فنونِ داستان‌نویسی آموخته‌اید. فقط باید این فنون را به یاد آورید و در موقعِ لزوم آنها را به کار گیرید و بر اثرتان منطبق کنید تا جزئی از اثر شما شوند. و بعد دوباره به مطالعه بپردازید و خود را برای رمان دومتان آماده کنید.

۲۸۸. استفاده از بازگشت به گذشته برای ایجاد شك و انتظار

از بازگشت به گذشته می‌توان هم برایِ ارائهٔ **اطلاعاتی از گذشته** استفاده کرد و هم برایِ **به تأخیر انداختنِ منطقیِ حوادثِ طرح**. به علاوه برای **انتقال** نیز می‌توان از بازگشت به گذشته استفاده کرد. در این حالت وقتی نویسنده پس از بازگشت به گذشته به زمانِ حال برمی‌گردد، بازگشت به گذشته حال وهوای زمانِ حال را تغییر می‌دهد. نویسنده در جاهایی از رمان عمداً سرعت پیشرویِ خط طرح را متوقف می‌کند تا شك و انتظار ایجاد کند. اما بدونِ اینکه بگذارد قدرت نیرویِ پیشبرنده کاهش زیادی پیدا کند، با تأخیر خواستهٔ خواننده را برآورده می‌کند. وی صرفاً از بازگشت به گذشته استفاده می‌کند تا در گذشته وضعیتِ مهیجی ایجاد و آن را جایگزین وضعیت مهیج زمان حال کند.

مثال: زن و وکیلش در برابر قاضی ایستاده‌اند و منتظرند تاوی رأیِ نهایی را در مورد درخواست طلاق آنها اعلام کند. زن نگران است. شوهرش تهدید کرده که اگر زن طلاق بگیرد، وی را خواهد کشت. قاضی آماده است تا رأیش را اعلام کند.

در اینجا نویسنده صحنهٔ زمانِ حال را متوقف می‌کند و زن به گذشته برمی‌گردد و روزی را که شوهرش به او پیشنهادِ ازدواج کرد به یاد می‌آورد. مرد به تازگی از زندان آزاد شده بود. اتهامِ مرد این بود که زنش را پس از اینکه از او طلاق گرفته، کشته است.

مثال (قسمتِ آخرِ بازگشت به گذشته): زن به یادِ نشانه‌هایی می‌افتد که ثابت می‌کرد که مرد زنش را به خاطر اینکه از او طلاق گرفته کشته است. اما او چنین چیزی را باور نکرده بود.

نویسنده بازگشت به گذشته را تمام می‌کند و به زمانِ حال برمی‌گردد. قاضی می‌خواهد رأیش را اعلام کند. چکشش را رویِ میز می‌زند تا همه متوجه او شوند.

نویسنده شك و انتظارِ زمانِ حال (رأیِ طلاق) را برایِ بازگشت به گذشته به تأخیر انداخته است. **اما زمانِ گذشته نیز شك و انتظارِ خاصِ خود را دارد:** آیا صدورِ رأیِ طلاق باعث می‌شود تا شوهرِ زن، وی را بکشد؟ به همین جهت، این وقفه برایِ گریز زدن از حال به گذشته، شك و انتظار داستان را از بین نبرده یا قدرتِ نیرویِ پیشبرندهٔ آن را کم نکرده، بلکه با افزودنِ بعدِ جدیدی به داستان (شك و انتظار گذشته) آن را تقویت کرده است.

نویسنده موقعیتی را در زمانِ گذشته افشا و حل و رفع کرده است. اما این حل و رفع در ضمن خواننده را ـ درست در لحظه‌ای که زن دوباره به زمانِ حال برمی‌گردد ـ از خطرِ واقعی که متوجهِ زن است آگاه می‌کند و این ترس، زن را به ترسِ زمانِ حال هدایت می‌کند: شوهر او به محضِ صدورِ حکمِ طلاق، او را می‌کشد. آیا زن از مرد طلاق می‌گیرد؟ آیا زن برایِ نجاتِ جانش، سرِ خانه و زندگی‌اش برمی‌گردد؟ نویسنده زمانِ حال را با بازگشت به گذشته به تأخیر انداخته است. اما خطِ طرح با همان سرعت پیش می‌رود.

در ضمن داستان از یك زمان به زمانِ دیگر منتقل شده است. وقتی زن دوباره به زمانِ حال برمی‌گردد، **بازگشت به گذشته او را تغییر داده است.** درست است که او قبل از بازگشت به گذشته نیز می‌ترسید، اما اینك که در زمانِ حال است، به دلیل خاصی می‌ترسد.

۲۸۹. استفادهٔ تصنعی از فنون داستان‌نویسی

هرگز حوادثِ فصولِ مختلفِ رمانتان را با استفاده از ساختارهایِ تصنعی یا فنون ایستایِ داستان‌نویسی تقسیم‌بندی نکنید.

داستان: بازیگرِ تئاتر در حرفه‌اش شکست خورده است. لبِ پنجره‌ای که فاصلهٔ آن از کفِ خیابان زیاد است می‌رود تا خودش را به پایین پرت کند. همه به اتاق هجوم می‌برند تا او را از این کار بازدارند.

مثال (ساختارِ صحنه‌ای که حادثه در آن تقسیم‌بندی شده است): ۱) بازیگر یادداشتی برایِ خودکشی می‌نویسد و به طرفِ پنجره می‌رود. ۲) توصیفِ ارتفاعِ ساختمان و شهر. ۳) درون‌نگری برایِ تشریحِ انگیزه‌هایِ بازیگر. ۴) جزئیاتِ رفتنِ بازیگر به لبهٔ پنجره. ۵) هجومِ مردم به اتاق. ۶) بازیگر در برابرِ درخواستِ آنها مقاومت می‌کند. ۷) درون‌کاویِ بازیگر. ۸) توصیفِ شهر و بادِ تند. ۹) پلیسی سعی می‌کند بازیگر را با زبانِ خوش به اتاق برگرداند. ۱۰) همسرِ بازیگر نیز سعی می‌کند با زبانِ چرب و نرم او را به اتاق برگرداند. ۱۱) بازیگر نزدیك است خود را از پنجره پایین بیندازد. ۱۲) توصیفِ مردم و غیره و غیره.

البته این ساختار هنگامِ طرحریزیِ نکاتِ عمدهٔ اثر، مفید است اما اگر حادثه را طبقِ همین تقسیم‌بندی بنویسیم، صحنه تصنعی از کار درخواهد آمد. چون به جایِ اینکه فنونِ نویسندگی را با هم ترکیب کنیم و هر بار از بیش از یك فن استفاده کنیم، این فنون را به وضوح از هم جدا و تك تك، از آنها استفاده کرده‌ایم.

مثال (قسمتهایِ مجزا از هم): ۱) توصیفِ رفتنِ بازیگر به طرفِ پنجره، توصیفی مجزاست و نویسنده درونِ بازیگر را تشریح نمی‌کند. ۲) نویسنده ارتفاعِ ساختمان و شهر را با جزئیاتِ آن وصف می‌کند اما ذکری از بازیگر به میان نمی‌آورد. ۳) وقتی نویسنده درونِ بازیگر را تشریح می‌کند ظاهر بازیگر و حرکاتش را به فراموشی می‌سپارد. ۴) در این قسمت نیز نویسنده رفتنِ بازیگر را به لبهٔ پنجره تصویر می‌کند، اما جزئیاتِ ملموسی از شهر و اتاق به دست نمی‌دهد. به علاوه از درون‌نگری و سروصداهایی که عن قریب اتاق را پر خواهد کرد نیز خبری نیست. گویی کالبدِ انسانی هست ولی کسی در این کالبد نیست.

در این حالت انگار نویسنده نمودارِ داستانِ فردی طراح را با مهارتِ تصنعی‌اش و با پر کردنِ لحظه‌ها و صحنه‌ها، گسترش داده است و گمان کرده که بدین ترتیب داستان با داشتنِ حال و هوا، پس‌زمینه انگیزهٔ شخصیت و واکنشهایِ احساسی به سرعت پیش می‌رود و تجربه‌ای انسانی را به نمایش می‌گذارد. درحالی که حادثه باید همزمان و توأم با درون‌نگری، جزئیاتِ ظاهریِ افراد، واکنشهایِ احساسی و گفتگو باشد. نوشته، جریانی از قسمتهایِ مختلف است و این قسمتها با هم می‌آمیزند و هویتِ واحدی را پدید می‌آورند.

مثال: با بیحالی به طرفِ لبهٔ پنجره رفت. عرق کرده بود. ناگهان نخودی خندید و گفت: «پرشِ درجهٔ یك است.» چارچوبِ پنجره را گرفت و آن را بالا کشید. آسمان آبیِ کمرنگ بود. چشمانش را بست و تاب خورد. دستانش می‌لرزید. احمقانه بود. صدایِ گوشخراشِ رفت و آمدِ ماشینها را می‌شنید. کسی در زد. گفت: «جان، حالت خوب است.» بازیگر سری تکان داد و گفت: «به زودی خوب می‌شوم.» پایش را بلند کرد و لبِ پنجره گذاشت.

اگر از دید شخصیت، حادثه را توصیف کنیم باید توأم با پس‌زمینه، درون‌نگری، روایت، خاطره و گفتگویِ درونی باشد.

مثال: مرد درحالی که کفِ دستانش را به دیوارِ زبر چسبانده بود، رویِ لبهٔ سیمانی و باریكِ پنجره پیش رفت. باد به لباسهایش شلاق می‌زد. لرزید. مردم پشتِ پنجره‌هایِ ساختمانِ جلویی را می‌دید. می‌خواست داد بزند: «دارید مجبورم می‌کنید بپرم.» هواپیمای جتی از آسمانِ بالایِ سرش گذشت. پدرش به او هشدار داده بود که بازیگری زندگی‌اش را نابود خواهد کرد: «دنبالِ کارِ بی‌دردسر برو. بازیگرها زندگیِ پرخطری دارند و جوانمرگ می‌شوند.» پشتش را به دیوار

چسپاند. صورتش یخ کرده بود. به اولین باری که نقشِ اول را بازی کرده بود فکر کرد. هیچ کس باور نمی کرد که او بتواند نقشِ اتللو را بازی کند. می گفتند: کم سن و سال و لاغر است. یادِ نقد و بررسی های اجرای شبِ اول افتاد: «جان ویلیس بار دیگر اتللو را زنده کرد.» سرش گیج رفت و تاب خورد.

داستان، جریانِ مداومِ زبان است و واقعیتی خاص و تأثیرگذار را خلق می کند. خواننده نمی خواهد فصول و صحنه هایی را که به شکلِ قالبهای نثرِ خاص و مجزا از هم هستند و ساختاری خواندنی را به وجود آورده اند بخواند. بلکه توقع دارد نوشته **همه چیز را با هم اما هر بار به مقدارِ کم** بیان کند. اما وقتی نویسنده فنون را تقسیم بندی می کند و هر بار به طور جداگانه، فقط از یك فنِ داستان نویسی استفاده می کند با اینکه شکلی ادبی به وجود آورده و اطلاعاتی را ارائه داده است اما جریانِ نمایشی مداومی خلق نکرده است. فنونِ داستان نویسی باید (دستگاه) مخلوط کن روانی باشد که پس از اینکه همه چیز را مخلوط کرد، ترکیبِ همگن و سرگرم کننده ای به دست آید.

۲۹۰. تأکیدِ گزیده

نویسنده از فنِ تأکیدِ گزیده استفاده می کند تا عمداً بر واکنشِ شخصیت، جایی از صحنه و یا یك حادثه ـ که باید تأثیرشان بیش از مطالبِ پیرامونشان باشد ـ تأکید کند. وی می تواند این کار را به دو طریق انجام دهد. ۱) از طریقِ یك قالب: ایجادِ حجمِ به هم فشرده ای از مطالب به شکلِ یك قالب، تا آن لحظه تأثیر بیشتری روی خواننده بگذارد و هرگز آن را فراموش نکند. ۲) قبل و بعد از لحظهٔ حیاتی را با مطالبِ کم اهمیت تر (صحنه پردازی و یا ذکرِ کارهای پیشِ پا افتاده) پرکند.

داستان: جوانی از زندگی در شهركِ صنایعِ چوب بری ناراضی است. وی به تازگی با پدرش که رئیس شرکتِ چوب بری است دعوا کرده است.

مثال (۱): باید از «تری بند» می رفت و با میراثِ آن جهل وداع می کرد. اما سانفرانسیسکو جای زندگی بود. همه در آنجا آزاد و از نظرِ سیاسی فعال و با مسائل فرهنگی درگیر بودند و شور و شوقی اجتماعی داشتند، در تری بند هرگز اعماقِ وجودش ارضا نمی شد. در سانفرانسیسکو می توانست شغلی در مؤسسات آگهی پیدا کند. سرمایه دارِ بزرگی بشود. پشتِ ماشینِ آخرین سیستم بنشیند و خانهٔ مجللی بخرد. نمی خواست مثلِ پدرش بشود. درختان را قطع کند و به مادر خیانت کند. اگر فوری از آنجا نمی رفت خفه می شد و می مرد. غرغر زنان گفت: «دارم نابود می شوم.»

مثالِ (۲): پرسه زنان در امتدادِ خیابانِ «سیدر» پیش رفت و سعی کرد به نحوی احساسِ شادی، در خود به وجود بیاورد. دوازده خانهٔ لکنتی که در خیابانِ اصلی بغلِ هم ردیف شده بودند در تاریکی فرو رفته بودند. **اگر فوری از تری بند نروم، زندگی ام نابود می شود. همان جوری می میرم که زندگی می کنم، مثلِ یك تنبلِ احمق. اما در سانفرانسیسکو می توانم آدمِ مهمی بشوم.** آره می توانم. ته کفشش را با سنگی پاك کرد و آه کشید. آسمان ابری بود اما او حبابِ تارِ ماه را که از میانِ ابر درمی آمد، می دید.

۱۹۱. نقد و بررسیِ کتاب

بهترین راه برای ورود به عالمِ نویسندگی، نقد و بررسیِ کتاب است. هرکاری که باعث می شود نوشته و نامِ نویسنده چاپ شود ـ و در حقیقت نویسندگی را به طورِ واقعی شروع کند ـ او را به حرفه اش نزدیکتر خواهد کرد. با اینکه نقد و بررسیِ کتاب سریعترین راه برای دستیابی به شهرت و ثروت نیست، اما نشانگر باروری نویسنده است و از فشار اجتماعیِ کسانی که بلند پروازیِ نویسنده را دستِ کم می گیرند می کاهد. ضمن اینکه وی موقع نقد می فهمد که چرا برخی از نویسندگان در کارشان توفیق به دست آورده اند یا ناکام مانده اند. در این حالت وی هم نقشِ نویسنده را ایفا می کند و هم نقشِ خواننده را.

به علاوه نقد و بررسیِ کتاب، نویسنده را با جنبهٔ دیگری از فنِ نویسندگی آشنا می کند: به وی کمك می کند تا با ساماندهیِ نوشته اش، آن را به اثری به هم پیوسته و اندیشه ای متمرکز تبدیل کند. و باز داوری در بارهٔ اثرِ دیگران باعث می شود تا نویسنده منصفانه قضاوت و تمرینِ وضوحِ بیان کند.

اما در این هنگام نویسنده ها معمولاً نقد و بررسی هایِ خود را طولانی و رقیق می نویسند. ولی چون نشریات ستونهایِ ثابتی را به نقد اختصاص داده اند و نویسنده نیز می ترسد که نقدش را چاپ نکنند مجبور است مختصر نویسی را یاد بگیرد، و تمامِ مقاله اش حولِ محورِ **موضوعِ واحدی** باشد. با این حال چون قالبِ نقد و بررسی زیاد پیچیده نیست، نویسنده باید نوشته ای جذاب ارائه دهد. و باز یاد می گیرد که چطور از واژگانی که تاکنون در اثرِ غفلت به کار نگرفته، استفاده کند. و باز با جنبهٔ دیگری از مطالعه نیز آشنا می شود. بدین معنی که این بار هدفش از خواندن تفریح نیست بلکه نقد و بررسی است. و باز نوشتن به قصدِ چاپ، جنبهٔ اسرارآمیز نویسندگی را تقلیل می دهد.

۲۹۲. بازگشت به گذشته های آشیانه ای(۱)

نویسنده ها برایِ کوتاه کردنِ یك صحنه و ارائهٔ اطلاعاتِ مجزا از هم ولی مهم در بارهٔ زندگیِ گذشتهٔ شخصیت، از فنِ **بازگشت به گذشتهٔ آشیانه ای** استفاده می کنند.

بدین معنی که گاهی اوقات زمانِ حال را متوقف می کنند و به گذشته برمی گردند؛ اما این بازگشتِ به گذشته نیز مجدداً شخصیت را به گذشته ای دورتر (بازگشت به گذشتهٔ دوم) برمی گرداند. و باز با به کارگیریِ صحنهٔ کوتاهِ بازگشت به گذشتهٔ دوم، لازم است از صحنهٔ **بازگشت به گذشتهٔ سوم** نیز استفاده کنند و شخصیت را به گذشتهٔ بازهم دورتری ببرند.

این بازگشت به گذشته هایِ آشیانه ای ضمنِ اینکه برخی از انگیزه هایِ اعمالِ کنونیِ شخصیت را برایِ خواننده تشریح می کنند، تداومِ مستحکمِ زندگیِ گذشتهٔ شخصیت را نیز تصویر می کنند. به علاوه نویسنده با بازگشتِ به گذشته، گذشتهٔ دور و دورتر، درونِ شخصیتش را عمیقاً می کاود. پس از استفاده از این بازگشت به گذشته ها ـ که همگی مربوط به یکی از جنبه هایِ شخصیت است ـ دیگر لزومی ندارد بعداً زمانِ حالِ داستانش را متوقف کند و این توضیحات را به خواننده بدهد.

داستان: درجهٔ یك سروانِ پلیس را به دلیلِ فسادِ عملی تنزل داده اند. نویسنده می خواهد سه مرحلهٔ مهمِ شکل گیریِ زندگیِ سروان را افشا کند و نشان دهد که وی چگونه فاسد شده است. این سه مرحله عبارتند از: [هنگامی که وی پلیسِ گشتی بود، زمان دانشجویی و دورانِ دانش آموزی. این سه مرحلهٔ فسادانگیزِ زندگیِ او، سه نوع خصلتِ شخصیت را که قبلاً افشا نشده است، مورد کندوکاو قرار می دهد.

۱. بازگشت به گذشتهٔ اول زمانی را که وی از میوه فروشِ بدونِ جوازی رشوه می گیرد، تصویر می کند: وی معمولاً با استفاده از قدرتِ قانونی اش از ضعفِ افرادِ درمانده به نفعِ خود استفاده می کرد.

۲. نویسنده در دلِ بازگشت به گذشتهٔ اول، به گذشتهٔ دورتر باز می گردد: وی در دورانِ دانشجویی برایِ اینکه عکسهایی را از بین نبرد از یکی از اساتید، «نمرهٔ قبولی» باج می گرفت. ضمنِ اینکه در مواقعِ بحرانی لاقید بود و به کسی کمك نمی کرد.

۳. بازگشت به گذشتهٔ دوم، راه را برایِ بازگشت به گذشتهٔ خیلی دورِ دیگری هموار می کند: وی در زمانِ دانش آموزی، سؤال و جواب هایِ امتحانِ نهاییِ دبیرستان را به دانش آموزانِ دیگر می فروخت. وی این کارهای موذیانه و غیرِ اخلاقی را نه برایِ کمك به دیگران، بلکه برایِ نفعِ شخصی اش انجام می داد.

اما موضوعِ هرسه بازگشتِ به گذشته باید واحد و در بارهٔ یك شخصیت باشد. در هر بازگشت به گذشته نیز بهتر است شخصیت را با تصویر کردن ویژگیهایِ ظاهری و مشخصش، به خواننده بشناسانیم. این ویژگیها هنگامی که وی از نوجوانی (بازگشت به گذشتهٔ سوم) به جوانی (بازگشت به گذشتهٔ دوم) و بعد به پیری (بازگشت به گذشتهٔ اول) رسیده دستخوش تغییر شده و در حقیقت گَردِ پیری بر آنها نشسته است. هنگامی که به زمانِ حالِ داستان نیز برمی گردید بهتر است نشان دهید که او اکنون چه شکلی است.

۲۹۳. پسزمینه هایِ غیربومی

بهتر است وقتی که می خواهید چیزی در بارهٔ پسزمینه هایِ (در مقایسه با محیطِ خودتان) بیگانه بنویسید، برایِ صحنه سازی از ساختارِ هرمِ وارونه (از بالا به پایین) استفاده کنید. می توانید از بالایِ هرم شروع کنید و دیدنیها و مکانهایِ مشهورِ محل را تصویر کنید تا خواننده کاملاً مطمئن شود که شما دارید در بارهٔ کجا می نویسید. و بعد کم کم از هرم پایین بیایید و به دیدنیهایی که گمنامترند بپردازید. و در قسمتِ قاعدهٔ هرم نیز خیابانها، بازارها، ارز، لباسهای محلی و زبانِ آن کشور را نام ببرید.

داستان: ده مرد به بزرگترین سرقتِ قرن دست می زنند. آنها الماسهای ۲۵ گاوصندوق را به ارزشِ صد میلیون دلار درمنطقهٔ دایامند نیویورك می دزدند. شرکتِ بیمه یك گروه از کارآگاهان را استخدام می کند تا آنها را تعقیب کنند. اما دزدان متفرق شده اند و هرکدام با ده میلیون دلار الماس به یکی از کشورهایِ جهان فرار کرده اند.

یکی از وظایفِ نویسنده تحقیق در بارهٔ کشورها و پیدا کردنِ مکانهایِ مشهورِ توریستی آنهاست. به همین جهت وی عامترین و مشهورترین مکانها را پیدا می کند و به عنوانِ پسزمینه به رویِ کاغذ می آورد تا

خواننده به راحتی مکان را به جا بیاورد.

مثال: پاریس: نتردام، طاقِ نصرت و برجِ ایفل.
لندن: ساختمانهای مجلس، قصرِ بکینگم و برجِ لندن.
توکیو: منطقه تفریحی گینزا، قصرسلطنتی و برج توکیو.
بمبئی: خیابانِ مرین درایو، ایستگاهِ ویکتوریا و غارهای جزایرِ الفانتا.
رم: استادیوم رم، کلیسای سن‌پیترو فوارهٔ تروی‌یا

دزدان الماس را به هر جایِ جهان که قراری می‌دهید، باید نشانه‌هایِ شناساییِ سریعِ آن کشور یعنی دیدنیهایِ سنتی آن را بیابید.
البته لازم نیست از خرج خانه‌تان کم بگذارید و با ایثار پولی جمع کنید و دفتر یادداشت و دوربین به دست، به آن کشورها و مناطق سفر کنید. همهٔ نمایندگیهای توریستی جزوه‌های اطلاعاتی همراه با عکسهایِ رنگیِ جذاب دارند که در اختیار شما بگذارند.

۲۹۴. استفاده از حوادثِ تاریخی به عنوانِ اساسِ داستان

هنگامی که از حوادثِ تاریخی به عنوانِ اساسِ فعالیتهایِ شخصیت استفاده می‌کنید می‌توانید در ادامهٔ رمان به این حوادث، نقشی فرعی بدهید. اما اگر این حوادث را پس از شروعِ داستان یکباره کنار بگذارید تکیه‌گاهی نیرومند را برایِ ایجادِ انگیزه در شخصیتهایتان از دست داده‌اید. چنین کاری مثل این است که بخواهند شهیدی را بسوزانند و او بگوید: «مطمئنم که مرا دارند به دلیلی می‌سوزانند، اما اگر می‌دانستم با خیالِ راحت می‌سوختم.»

رویدادِ تاریخی: در سال ۱۲۰۹ اُتو، امپراتور حزبِ گولف[۲] ایتالیا بود. پاپ و او رقابتِ خصمانه‌ای را آغاز کردند. پاپ اتو را تکفیر و از فردریکِ سیسیلیِ جوان حمایت کرد. اما گمان نمی‌کرد که فردریک ضدِ کلیساست. در سال ۱۲۱۱، رهبرانِ تکفیر شده متحد شدند تا با پاپ بجنگند.

نویسنده با به کارگیریِ حوادث تاریخی مذکور، زمینه‌ای برایِ فعالیتهای شخصیتهایش ایجاد می‌کند. و داستانِ آنها را در گرماگرمِ این زمانِ پرحادثه، بسط می‌دهد.

داستان (رمانی عاشقانه): فردریک تحتِ حمایتِ پاپ می‌ماند اما برایِ رهبرانِ ضدِ کلیسا جاسوسی می‌کند. استفینا: خواهرزادهٔ اتو عاشق فردریک است اما در ضمن نامزدِ برادرزادهٔ شاه‌جانِ انگلستان است. اما وفاداریِ استفینا نسبت به عمویش و تعهدِ فردریک نسبت به هدفش بین آن دو شکاف انداخته است. در سال ۱۲۱۳ ارتشها آمادهٔ کارزار با یکدیگر می‌شوند.

اگر نویسنده حوادثِ تاریخیِ بالا را که مانعی بر سرِ راهِ این عشق هستند از رمان خود حذف کند، این سؤال پیش می‌آید که پس چه چیز راه ازدواجِ آنها با هم را سد کرده است؟ اگر نویسنده عللِ سیاسی، مذهبی و اجتماعی‌یی را که باعثِ دشمنیِ پاپ با اتو شده نادیده بگیرد، وضعیتهای مطلوبِ داستانش را از کجا پیدا خواهد کرد؟ و اگر فردریک خطر نکند و علی‌رغم اینکه امکان دارد بو ببرند که وی جاسوس است، جاسوسی نکند، پس نقش او در داستان چیست؟ و باز اگر شاه‌جان ارتشش را نفرستد تا استفینا را به انگلستان برگردانند پس علتِ گیرایی شخصیتِ وی در چیست؟

در محیطی که همه اشرافزاده‌اند، اشرافزادگی ویژگیِ عادی و پسزمینه‌ای مشترک است. به همین جهت تنها واقعیتِ غیرعادی برایِ این دو دلداده، همان حوادثِ تاریخی است. در غیراین صورت آن دو، عشاقانی عادی می‌بودند که می‌توانستند مشکلشان را مثل همه حل کنند.

۲۹۵. از تواناییهایِ خاصِ خود استفاده کنید

نویسنده باید همواره تواناییهایِ خاصش را به کار گیرد. البته منظور این نیست که وی از این تواناییها بیش از حد استفاده کند تا بدل به نقطه ضعفِ وی شوند.

هر نویسنده‌ای در برخی از جنبه‌های نویسندگی، مهارتِ بیشتری دارد. مثلا با اینکه بعضی از نویسندگان استادِ گفتگونویسی هستند، در استفاده از تحقیقاتشان برایِ صحنه‌پردازی ضعف دارند و صحنه را تصنعی از کار درمی‌آورند. برخی دیگر استعدادِ خاصی در زمینهٔ توصیف‌نویسی دارند اما در خلق شخصیتهایِ چندبعدی ضعیف هستند.

داستان: بچه‌ای باید به پدرش بگوید که او مجموعه سکه‌هایِ خانواده را دزدیده و به عنوانِ هدیه به دوستانش بخشیده است.

گزینه‌ها: نویسنده می‌تواند داستان را با استفاده از هر دو زاویه دید (بچه و پدرش) یا فقط با به کارگیریِ یک زاویه دید (بچه یا پدرش) بنویسد. یا می‌تواند از هر دو زاویه دید صرفِ‌نظرکند و صحنه را با استفاده از زاویه دیدِ یک ناظرِ بیطرف روایت کند.

بهتر است نویسنده از این سه گزینه ـ در صورتی که هر سه به یک اندازه رویِ خواننده تأثیر می‌گذارند ـ گزینه‌ای را برایِ صحنه‌پردازی انتخاب کند که در پرداختِ آن مهارت دارد.
اگر صحنه بیانگرِ نکته‌ای است (صحنه‌ای که می‌خواهد روابطِ پدر و فرزند را به نحوی خاص تغییر دهد) و این نکته از خود صحنه نیز مهمتر است، نویسنده می‌تواند گزینه‌های دیگری نیز بیابد.

نکته صحنه: صحنه می‌خواهد سلطهٔ پدر و شجاعتِ پسر را نشان دهد.

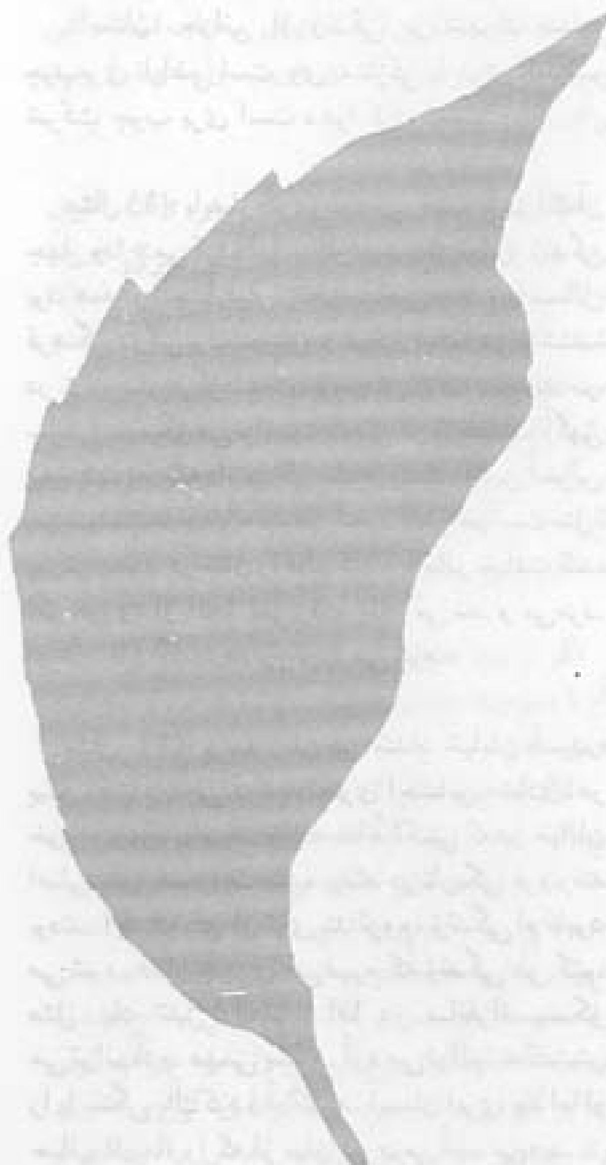
اگر نویسنده توانایی نوشتنِ صحنه‌هایی را که افراد با هم مواجه می‌شوند ندارد، ولی دستی قوی در نوشتنِ خاطرات و انتقالها دارد می‌تواند از صحنهٔ مواجههٔ پدر و پسر صرف نظر کند و صحنهٔ پس از مواجهه را بنویسد.

مثال: فرانک در ماشین را باز کرد و گذاشت پسرکش در صندلیِ عقب بنشیند. از اینکه به پسرش به خاطر دزدیدن سکه‌ها سیلی نزده بود خوشحال بود: خدایا، همهٔ آن سکه‌ها را مثلِ اینکه هله‌هوله است بینِ دوستانش تقسیم کرده و به باد داده. فرانک خودش را پشتِ فرمان جا به جا کرد: ولی اعتراف به دزدی جگر می‌خواهد. ماشین را روشن کرد و نیشخند زد. اما خوب جلویِ خودم را گرفتم.

البته صحنهٔ مواجههٔ پدر و پسر، کاملاً حذف نشده است، بلکه نویسنده صرفاً جزئیات صحنه را به طورِ همزمان، به رویِ کاغذ نیاورده است گاهی حرفه‌ای‌نویسی ایجاب می‌کند که نویسنده نحوهٔ تفسیر و تحلیلِ مجددِ مایهٔ داستان و انطباقِ آن را با مهارتِ خاص و کنونیِ خود بیاموزد. حداقلِ سودِ استفادهٔ راحت از مهارتهایِ خاص این است که به نویسنده کمک می‌کنند تا وقتی مهارتهایِ دیگر را نیاموخته، به نوشتن ادامه دهد.

۲۹۶. بازگشت به گذشتهٔ چند لایه

با اینکه بازگشت به گذشته نوعی مداخلهٔ آشکار در جریانِ پیشرویِ طرح در زمانِ حالِ داستان است، استفاده از آن به اهمیتی که نویسنده برایِ بازگشتِ به گذشته قائل است بستگی دارد. خواننده را باید به زمانی از زندگیِ گذشتهٔ شخصیت که در بردارندهٔ اطلاعاتِ تازه‌ای است برگرداند. اگر نویسنده در حرفه‌اش ماهر و بر مصالح کارش مسلط باشد، زمانِ بازگشت به گذشته را درست انتخاب و طولِ آن را دقیقاً ارزیابی می‌کند. بنابراین وی باید زمانی را برایِ بازگشت به گذشته انتخاب کند که:
۱. صحنهٔ بازگشت به گذشته بدونِ اینکه سرعتِ پیشرویِ زمانِ حال یا شدت و حدتِ آن را کاهش



زیادی بدهد، بارِ نمایشیِ کافی داشته باشد و موقعِ تمام شدنِ آن بتوان دوباره زمان حال داستان را از جایی که متوقف شده ادامه داد.

۲. نیرویِ محرکهٔ نمایشِ بازگشتِ به گذشته و صحنهٔ زمانِ حال داستان تقریباً یکی باشد.

اگر این شرایط فراهم بود، نویسنده نه تنها می‌تواند یکبار، بلکه حتی دو و یا سه بار در همان فاصلهٔ زمانی و قبل از ادامهٔ زمانِ حالِ داستان، به گذشته باز گردد.

داستان: آقای اتو زیست‌شناس شیمیدان است و در آرژانتین سکنی دارد. وی سرمی کشف کرده که بیماریِ جنون پیری را مداوا می‌کند، اما نمی‌تواند کشفش را اعلام کند. وی سابقاً پزشکِ بازداشتگاههایِ اسیرانِ جنگیِ نازیها بوده و رویِ زندانیان آزمایشهایِ غیرانسانی می‌کرده است.

بازگشت به گذشتهٔ یک صفحه‌ای اول: آقای اُتو با تبختر در اردوگاه قدم می‌زند. ظاهری شرور و خشن دارد. با چوب تعلیمی‌اش به اسیرانِ لاغر و نزار اشاره می‌کند و به نگهبانانِ بیرحم دستور می‌دهد که آنها را کشان کشان به آزمایشگاهش ببرند. بازگشت به گذشتهٔ اول با هدایت خواننده به بازگشت به گذشتهٔ دوم تمام می‌شود.

بازگشت به گذشته نیم صفحه‌ای دوم: آقای اتو با لباس رسمی جلویِ آدولف هیتلر ایستاده است. هیتلر مدال دیگری به اونیفورمِ نظامی او می‌زند. وقتی آنها همدیگر را در آغوش می‌گیرند، این بازگشت به گذشته نیز تمام می‌شود و نویسنده زمانِ حالِ داستان را از سر می‌گیرد.

زمانِ حال: آقای اُتو لولهٔ آزمایشگاهیِ حاوی سرمی را که بیماریِ جنونِ پیری را درمان می‌کند در مشتش می‌فشارد. خشمگین است. مجبور است مخفیانه زندگی کند. سرم را در ظرفشویی آزمایشگاهش خالی می‌کند.

هر دو بازگشت به گذشتهٔ بالا، صحنه‌هایی هستند که به طرفِ زمانِ حال پیش می‌روند. بازگشت به گذشتهٔ دوم کوتاهتر از اولی است چون وسیلهٔ **انتقال** از زمانِ گذشته به حالِ داستان است. اگر نویسنده بخواهد باز هم در همین فاصله و ضمنِ همین بازگشت به گذشته‌ها، اطلاعاتی از گذشته به خواننده بدهد، از طریقِ بازگشت به گذشتهٔ دوم، راه را برایِ خلقِ بازگشت به گذشتهٔ سوم هموار می‌کند (**مثلا آقای اُتو را نشان می‌دهد که داره از دستِ سربازانِ متفقین که در جستجویِ جنایتکارانِ جنگی هستند دیوانه‌وار می‌گریزد.**) و وقتی بازگشت به گذشتهٔ سوم نیز ــ که کوتاهتر از بقیه است ــ تمام شد، دوباره داستان زمانِ حال را ادامه می‌دهد.

۲۹۷. آهنگِ پیشروی

منظور از **آهنگِ پیشروی** در زمان، حرکتِ جریانِ موزونِ صحنه‌ها به سمت نتیجهٔ پایانی است. ممکن است صحنه‌ها به عقب یا جلو حرکت کنند اما باز خواننده احساس کند که داستان در حالِ پیشروی است اما اگر نویسنده از توالیِ صحنه‌هایی که حال و هوایِ یکسانی دارند استفاده کند، آهنگِ پیشرویِ داستانِ خدشه‌دار می‌شود.

مثلا اگر موقعیتِ زمانِ حالِ داستان انفعالی است، نباید از بازگشت به گذشته‌ای که تصویرگر موقعیتی انفعالی است استفاده کرد.

مثال: زنی را برایِ تدریسِ خصوصی به دو پسرِ جوان استخدام کرده‌اند. اینک او در قطار و در حالِ سفر به محلِ کارش است. وی در حالی که به بیرون از پنجره خیره شده است، یادِ زمانی می‌افتد که تنها در روستای اطرافِ شهر پرسه می‌زد.

در اینجا چون موقعیتهایِ زمانِ حال و گذشته هر دو، انفعالی هستند، داستان دچارِ رخوت می‌شود: درست است که حال و گذشتهٔ داستان از نظر زمانی از هم جدا شده‌اند، اما حال و هوایِ هر دو یکی است. به بیانِ دیگر با وجودی که زن با تجربه‌هایِ جدیدی مواجه شده است (سفر با قطار و پرسه در روستا) این تجربه‌ها، ایستا (ساکن) است. زنِ جوان صرفاً در قطار است و به گذشته فکر می‌کند.

بنابراین یا زمانِ حالِ داستان باید فعال شود تا زمانِ گذشتهٔ انفعالی را در خود حل کند و یا گذشته باید بدل به موقعیتی فعال شود و وضعیتِ زمانِ حال را زنده کند.

اگر در موقعیتی حادثه‌ای رخ ندهد، دیگر نامِ آن، موقعیت نیست، بلکه وضعیت است. وضعیت شرایطی است که شخصیت در آن به سر می‌برد، تا حادثه‌ای رُخ دهد و آن شرایط تبدیل به موقعیت شود.[۳]

با اینکه ممکن است نویسنده مسافرت با قطار را از طریقِ گفتگوهایِ مسافران، وصفِ مناظر و فعالیتهایِ اشخاص به نحوی زنده تصویر کند، اما تا اتفاقی رخ ندهد، این صحنه همچنان انفعالی باقی خواهد ماند.

مثال: شهوترانِ رَذلی، زنِ جوان را با پیشنهادِ خوابگاه ارزانقیمت‌تر در قطار، می‌فریبد. تروریستهای متعصب قطار را تصرف می‌کنند و زن را گروگان می‌گیرند.

اگر این حوادث تناسبی با خطِ طرح ندارند، باید **بازگشت به گذشته را پرتحرک و فعال کرد. مثلاً** هنگامی که زن در روستا پرسه می‌زد، شاهدِ قتلی بود، یا بچهٔ چهارساله‌ای را از غرق شدن نجات داد. صحنهٔ زمانِ حالِ انفعالی، همراه با صحنهٔ گذشتهٔ (بازگشتِ به گذشته) انفعالی، آهنگِ پیشرویِ داستان را یکنواخت و ملال‌آور می‌کند.

۲۹۸. وضعیت و موقعیت

وضعیت بیانگر مکان یا شرایطی است که اشخاص در آن قرار گرفته‌اند. اما وضعیت با موقعیت فرق دارد.

مثال (وضعیت): ۱) دو دلداده از تفریح و گردش لذت می‌برند. ۲) کالسکه‌ای در باران پیش می‌رود. ۳) پهلوانانِ رومی در میدانِ رزم ایستاده‌اند.

وقتی که شخصیتها در محیطی یا حالت و شرایطِ خاصی (مریض، خوشحال، مأیوس، متوحش و غیره) هستند، هنوز با موقعیتی درگیر نشده‌اند. اما حادثه‌ای که باعث می‌شود آنها با محیط یا اوضاع و احوالی که در آن هستند درگیر شوند، آنها را در موقعیتی خاص قرار می‌دهد.

وضعیت همواره انفعالی است: چه مکانی باشد که اشخاص در آن هستند و چه شرایطی که افراد در آن قرار گرفته‌اند. چون اتفاقی در آن رخ نمی‌دهد و اشخاص در آن معلق مانده‌اند و منتظرند حادثه‌ای رخ دهد. هویت یا مایهٔ شخصیتِ داستانیِ آنها در گذشتهٔ آنهاست.

اینک آنها شخصیتِ خود را تماماً از گذشته به ارث برده‌اند. به علاوه شخصیتِ آنها فقط همان چیزی است که الان هستند و مکانی است که در آن قرار گرفته‌اند.

بنابراین در صورتی زمانِ حال فعال و پرتحرک می‌شود و آنها در موقعیتی قرار می‌گیرند، که اتفاقی رخ دهد (یا اوضاع و احوالی که در آن هستند در افتند یا حادثه، شرایط آنها را تغییر دهد). سپس نویسنده می‌تواند ابعادِ بیشتری از شخصیتِ آنها را به نمایش بگذارد و خطِ طرحِ آنها را تغییر یا نقشِ محوری به آن دهد و یا ماهرانه از آن استفاده و روابط و درگیریها را تشدید کند.

مثال (موقعیت): سگانِ وحشی به دو دلداده حمله می‌کنند. ۲) پیکِ شاه در حالِ سفر با کالسکه است و سربازانِ دشمن کالسکه را تعقیب می‌کنند. ۳) یکی از پهلوانان ناگهان به نرون حمله می‌کند تا سر از بدنش جدا کند.

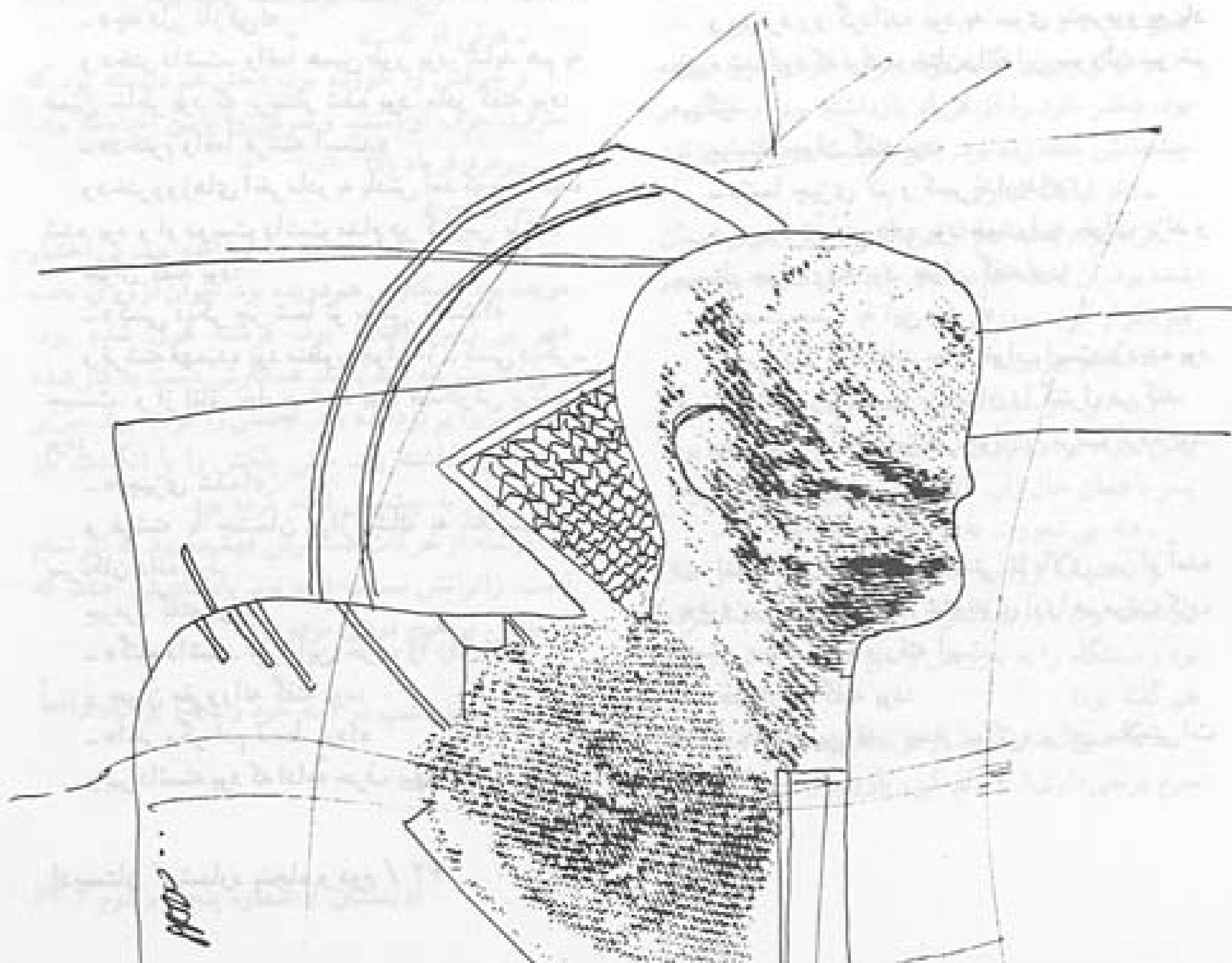
حادثه‌ای که در شخصیت ایجادِ انگیزه می‌کند تا به نفع یا بر ضدِ محیط یا اوضاع و احوالی که در آن است واردِ عمل شود **وضعیتِ** وی را تبدیل به **موقعیت** می‌کند. بنابراین موقعیت در کانونِ توجه قرار می‌گیرد و وضعیت تبدیل به صحنه و یا گاهی حتی پس‌زمینهٔ داستان می‌شود.□

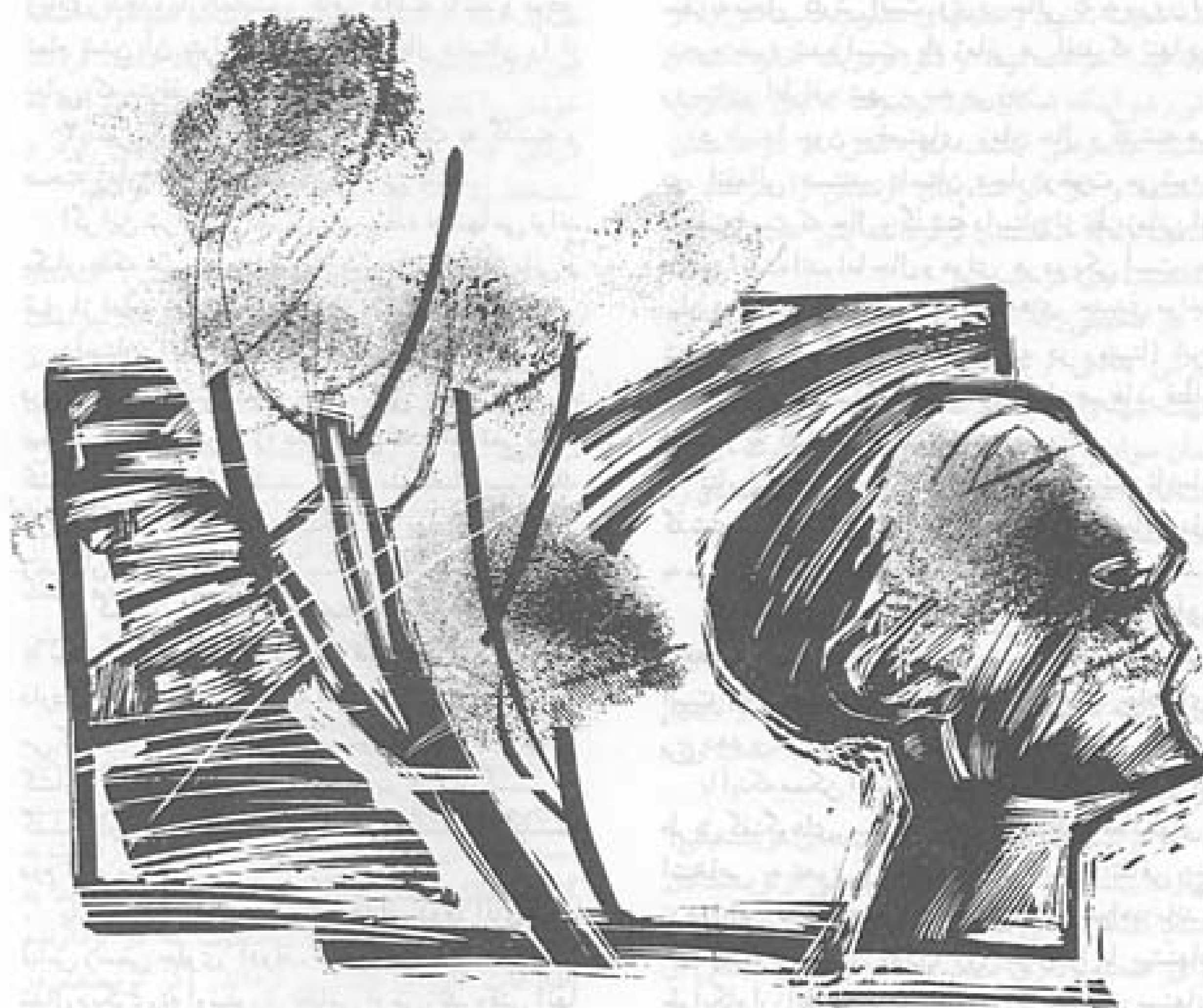
پانویس:

۱ـ Nestedflashback

۲ـ Guelph

۳ـ معمولا در ترجمهٔ فارسی «موقعیت» و «وضعیت» را معادل Situation می‌گیرند، اما مؤلف معتقد است «وضعیت» Circumstance با موقعیت Situation فرق دارد.





مشق مردن

مهرداد حجتی

اولین بار نبود که می‌شنید:
ـ «چه بدترکیب!»
اما مثل همیشه به روی خود نیاورده بود. جوان گفته بود یا پیرمرد، فرقی نمی‌کرد. خودش می‌دانست صحت دارد. پس هیچ نمی‌گفت. دیگر عادت کرده بود. سخت بود. اما عادت کرده بود. بار اول که شنیده بود، هنوز بچه بود. زن همسایه گفته بود:
ـ «چه زشت!»
و مادر فقط لبخند زده بود. بعد هم دیده بود که توی خانه زده است زیر گریه. آن موقع نفهمیده بود، برای چه می‌گرید. بعدها وقتی از مدرسه با چشم گریان به خانه می‌آمده، مادر بیشتر رنج می‌برده. و فقط دلداریش می‌داده. حتی می‌گفته:
ـ «می‌خواهند سربه‌سرت بگذارند. شوخی می‌کنند.»
و باز هم گریه می‌کرد. مادر دلنازک بود. تا همین اواخر همین‌طور بود. دختر هم به او رفته بود. مادر می‌گفت:
ـ «چه دل نازکی!»
و دختر داشت. واقعاً همین‌طور بود. شاید هم به همین خاطر بود که پرستار شده بود. مادر گفته بود:
ـ «دخترم واقعاً فرشته است.»
و دختر روزهای آخر مادر به یادش آمد که چه تکیده شده بود و او دوست داشت مدام در کنارش باشد.
جوان گفته بود:
ـ «کسی دیگر جز شما تو بخش نیست؟»
و فرشته فهمیده بود منظور جوان از ـ کسی دیگر ـ چیست. و از اتاق خارج شده بود. همکارش پرسیده بود:
ـ «چیزی شده؟»
و فرشته با چشمان پراز اشک به علامت نفی سرتکان داده بود.
پیرمرد گفته بود:
ـ «گناه داشت. چرا این حرف را زدی؟»
و جوان مغرورانه گفته بود:
ـ «آخر مگر آدم قحط بود؟»
و پیر دانسته بود که ادامهٔ حرف بیهوده است و دیگر چیزی نگفته بود.
فرشته گفته بود:
ـ «اما تقصیر من که نیست.»
و مادر به بخت بد خود و دخترش فکر کرده بود.
فرشته گفته بود:
ـ «چرا باید سرنوشت من چنین باشد؟»
و مادر فکر کرده بود که دختر دارد کفر می‌گوید و به او نهیب زده بود:
ـ «ساکت.»
و دختر چیزی نگفته بود.
همکارش گفته بود:
ـ «می‌خواهی من به جایت بروم؟»
و منتظر نمانده بود. رفته بود. جوان خوشحال شده بود. حتی فکر کرده بود:
ـ «چه خوشگل!»
و پیرمرد رو گردانده بود به سوی پنجره و به باد خیره شده بود که نوک درختان را به این سو و آن سو خم می‌کرد.
پرستار جوان گفته بود:
ـ «شما چیزی کم و کسر ندارید؟»
و پیرمرد ترجیح داده بود خود را به خواب بزند و پرستار جوان رفته بود. جوان گفته بود:
ـ «صدرحمت به این یکی.»
پیرمرد فکر کرد شاید حالا خواب است. و دیده بود فرشته چه مهربانانه سِرُم جوان را کنترل می‌کند.
حتی در خواب، زیر سر جوان را مرتب کرده بود.
خواسته بود بگوید:
ـ «لیاقت ندارد، نکن.»
اما نگفته بود. و فرشته حتی تا بالای سر او آمده بود. و پیرمرد دیده بود، فرشته پتوی او را هم مرتب کرده است. مکث کرده و رفته است.
همکارش گفته بود:
ـ «نباید این قدر بیدار بمانی، برای سلامتی‌ات خوب نیست.»
و دختر دیگر به خودش فکر نکرده بود. به جوان اندیشیده بود. به اتاقی که سرطان در آن خانه کرده بود.
همکارش گفته بود:
ـ «اما از دست تو که کاری ساخته نیست.»
و او به فرصت کوتاه جوان اندیشیده بود.
مادر گفته بود:
ـ «همه می‌میرند.»
اما مرگ خوب نبود. دختر مرگ مادر را دیده بود و بعد از آن مرگ خیلی‌ها را. و هربار به خود فکر کرده بود. به زندگی خالی‌اش. به بی‌بهانگی‌اش برای بودن و هربار هم گریسته بود.
همکارش گفته بود:
ـ «هنوز کسی پاپیش نگذاشته؟»
و دلش گرفته بود، از بی‌کسی او. از بختی که ناگشوده مانده بود و دایره‌ای که دختر در آن اسیر شده بود.
فرشته گفته بود:
ـ «بالاخره یک جوری می‌شود.»
وخودش دانسته بود، دروغ است. می‌دانست چیزی نخواهد شد و دیگر چیزی نگفته بود.
جوان گفت:
ـ «دیگر پیدایش نیست!»
پیرمرد ساکت مانده بود. نمی‌خواست در این مورد چیزی بگوید. فرشته گفته بود:
ـ «از تهِ دل حرف نمی‌زند.»
پیرمرد هم تبسم کرده بود. خواسته بود بگوید:
ـ «این قدر خودت را به زحمت نینداز.»
دختر بازهم شبهای کشیک آمده بود و مراقبت کرده بود. جوان روز به روز لاغرتر می‌شد. رنگ پریده‌تر و بدخلق‌تر. پیرمرد گفته بود:
ـ «آدم به این بزرگی، اینقدر بهانه نمی‌گیرد.»
نخواسته بود جوان را کوچک کند. جوان گاه که درد می‌آمد بی‌طاقت‌تر از پیش فریاد می‌زد. و بد و بیراه می‌گفت. حتی یک بار به فرشته گفته بود:

ـ «باز هم که ریخت نحسَت پیدا شد.»

و دختر لگن پسر را برداشته بود تا خالی کند.

بعد هم توی دستشویی گریه کرده بود. حتی حواسش نبود که لگن را بغل کرده است و گریه میکند. شاید هم تازگیها احساسی به او دست داده بود!

همکارش گفته بود:

ـ «او که مَحَلَت نمی گذارد.»

دختر از آینه گریخته بود. چراغ را روشن نکرده بود. مادر گفت:

ـ «پیش می آید. نباید دنبالش گشت.»

و یك عمر گشته بود. حتی فکر کرده بود:

ـ «حتماً درك خواهد کرد.»

منظورش مرد مطلوبش بود. ولی پیش نیامده بود. بارها و بارها تر و خشك کرده بود. آمپول زده بود مراقبت کرده بود. به ناله‌ها و فریادها گوش داده بود. حتی به درد دلشان. اما هیچوقت پیش نیامده بود. همان اوایل مرد بیماری گفته بود:

ـ «چرا پرستاری؟ چرا کار دیگری نه؟»

و جوابی نداشته است که بدهد. سکوت کرده بود. مرد لبخند زده بود. دخترهم دانسته بود بازهم کسی را از دست داده است. کسی را که هیچوقت نداشته است!

مادر گفته بود:

ـ «بس کن دختر، همه مثل هم که نیستند. شاید...»

و دانسته بود که منظورش دلداری است.

مادر وعده نداده بود. هیچگاه وعده نداده بود. او هم بهانه نگرفته بود. اما وقتی درد می آمد قلبش فشرده می شد و شکایت می کرد. مادر هم می گفت، از تحمل، از صبر، از آینده ای که هنوز در پیش است. و دختر سر در خود، فقط گوش می‌داد.

پیرمرد ناله کرده بود. خواب دیده بود. این بار واقعاً خواب دیده بود: «فرشته پیر شده است!»

پرستاری هم دویده بود. پیرمرد سراسیمه از خواب برخاسته بود. پرستار پرسیده بود:

ـ «حالتان بد است؟»

پیرمرد سراغ فرشته را گرفته بود. پرستار به جوان اشاره کرده بود. پیرمرد هم منظورش را فهمیده بود.

جوان ناله نکرده بود. آرام بود. مرفین ساکتش کرده بود. حالا دیگر کمتر حرف می‌زد و اگر هم می‌زد، سخت نبود. فرشته هم وقتی جوان خواب بود می‌آمد. پتو و بالشش را مرتب می کرد. سِرُم‌اش را کنترل می کرد. آب گلدان کنار تخت را عوض می کرد. بعد هم مدتی کنار تخت می نشست، به چهرهٔ زرد و استخوانی پسر چشم می‌دوخت. سپس برمی‌خاست و می‌رفت.

پیرمرد فقط نگاه می کرد. دختر می گفت:

ـ «شما هیچ‌وقت کاری ندارید!»

و پیرمرد فهمیده بود که دختر از او خجالت می کشد. شاید نگاهش او را شرمنده کرده بود و پیرمرد از آن پس نگاه نکرده بود.

فرشته یك بار گفته بود:

ـ «دلتان می خواهد هوای اتاق عوض شود؟»

منظورش باز کردن پنجره بود. به خاطر پسر بود. اما از پیرمرد سؤال کرده بود. پیرمرد فقط لبخند زده بود.

همکارش هم به اتاقهای دیگر سرزده بود. اوضاع چندان هم بد نبود. اما برای دختر وضع فرق می کرد. پزشك گفته بود:

ـ «دیگر چیزی نمانده.»

دختر فهمیده بود، به زودی کار پسر تمام است. پزشك حتی از نگاه ملتمسانهٔ دختر فهمیده بود که باید کاری کند. ولی فقط توانسته بود برای تسکین درد مرفین تجویز کند. دختر هم بلافاصله به همکارش گفته بود که بزند. اگر خودش می‌خواست بزند، جوان نمی گذاشت، هرچند که درد می‌داشت.

همکارش زده بود. جوان هم ساکت شده بود. وقتی هم که خواب بود، فرشته رفته بود و او را دیده بود. ضعیف‌تر شده بود.

پیرمرد طاقت نیاورده بود. به دختر گفته بود:

ـ «شما هم ضعیف شده‌اید. چرا استراحت نمی کنید؟»

دختر باز هم از آینه پرهیز کرده بود.

جوان گفته بود:

ـ «بیچاره مریضها.»

پیرمرد می‌دانست منظورش تحمل آن چهره است، و گفته بود:

ـ «حیف از آن همه محبت.»

و فرشته وارد شده بود. خودش بود.

جوان با صدای لرزان فریاد زده بود:

ـ «آه، خدای من، باز هم این!»

و رو گردانده بود. و او جلو آمده بود و مضطرب در پشت سر پسر ایستاده بود.

گفت:

ـ «می گذاری فشارت را بگیرم؟»

و جوان گفته بود:

ـ «نه!»

دختر گفته بود:

ـ «آخر کس دیگری جز من نیست که بگیرد.»

و پسر گفته بود:

ـ «صبر می کنیم تا بیاید.»

و دختر گفته بود:

ـ «ولی امشب فقط من تنها هستم.»

و پسر گفته بود:

ـ «پس فشار خون بی‌فشار خون. لطفاً بروید بیرون.»

و فرشته یك گام به عقب برداشته بود. پیرمرد فریاد زده بود:

ـ «گفتم، بازهم می‌گویم، حیف... تو اصلاً باید بمیر...»

و دیگر چیزی نگفته بود. حرف خود را فرو خورده بود. دختر خود را از فریاد بازداشته بود. و اشك در چشمانش حلقه زده بود. حتی خواسته بود فریاد بزند:

ـ «تو لیاقت نداری.»

نزده بود، بعدها هم از این اندیشهٔ آنی خود پشیمان شده بود. آن لحظه هم در اتاق مانده بود. نرفته بود. پسر هم تکرار کرده بود:

ـ «گفتم بیرون.»

و دختر سرسختانه جلو آمده بود. با تردید دست پیش آورده بود و بازوی استخوانی پسر را چسبیده بود. پسر با همان حال زار، نالان از خود فریاد سر داده بود:

ـ «نه بی‌شعور... به من دست نزن.»

و دختر به زور با فشار تنهٔ خود، او را از تقلا بازداشته بود. بازوی لاغرش را محکم در دست فشرده بود و دستگاه را به بازویش وصل کرده بود. جوان باز هم گفته بود:

ـ «احمق، بدترکیب، از تو متنفرم... چرا دست از سرم برنمی‌داری؟... ولم کن، بازویم را ول کن...»

و دختر اعتنا نکرده بود. در آن لحظه مثل یك ماشین عمل کرده بود. پیرمرد نیم خیز در تخت نشسته بود. نگران بود. اما در دل دختر را تحسین می کرد. دختر هم تمام کرد. دستگاه را جمع کرد. و از تخت جوان فاصله گرفت و پیش از رفتن از جوان عذر خواست:

ـ «... باید وظیفه‌ام را انجام می‌دادم...»

و به ناگاه بغضش ترکید و از اتاق بیرون رفت.

پیرمرد گفته بود:

ـ «همان که گفتم. حیف.»

و رو به پنجره کرده بود، که حالا گشوده بود.

پسر هم نالیده بود. بازویش درد گرفته بود. می‌دانست دیگر تا فردا کس دیگری غیر از دختر زشت به بالینش نخواهد آمد. اندوهش گرفته بود. می خواست به پیرمرد بگوید:

ـ «تقصیر من که نیست. از او بدم می آید.»

و به تصویر خود در آینه فکر کرده بود. به آن چشمانی که مضطرب بود و لب‌هایی که بی اراده از هم باز مانده بود. دیگر به پیرمرد چیزی نگفت. رو به سمت دیوار کرد و خوابید. همیشه درد داشت. پزشك گفته بود:

ـ «حتی بیشتر هم می شود.»

و دختر ترسیده بود، مبادا به گوش جوان برسد. و لب خود را گزیده بود. همکارش دیده بود. و بلافاصله خود را با تلفن مشغول کرده بود.

روزهای بعد از حرفهایش فهمیده بود که او پی برده است. و بیشتر منقلب شده بود. هیچوقت پیش نیامده بود. هر وقت هم می‌خواسته پیش بیاید، یك طوری به هم خورده بود ولی حالا دیگر پیش آمده بود. شاید هم سرسختی جوان او را شیفتهٔ خود کرده بود. و شاید هم وضعیت هذیانی و بیمارگونهٔ او.

هرچه بود. حالا با گذشته فرق داشت. و همکارش خوب می‌دانست. از رفتار شتابزده و مضطربش فهمیده بود. از نگاهش وقتی که صدای جوان را می شنید. شبهای کشیك هم که مدام به آنجا سرمی‌زد.

همکارش گفته بود:

ـ «ولی او که...»

می خواست کار را یکسره کند. بگوید که بیهوده است، شرایط مساوی نیست. آخر، این دیگر چه وضعی است؟ اما هیچ نگفته بود. فقط گفته بود:

ـ «ولی او که...»

و حرفش را خورده بود. دختر هم دانسته بود که حرف، حرف او است. و سرش را پایین انداخته بود.

پیرمرد فریاد زد:

ـ «بیایید.»

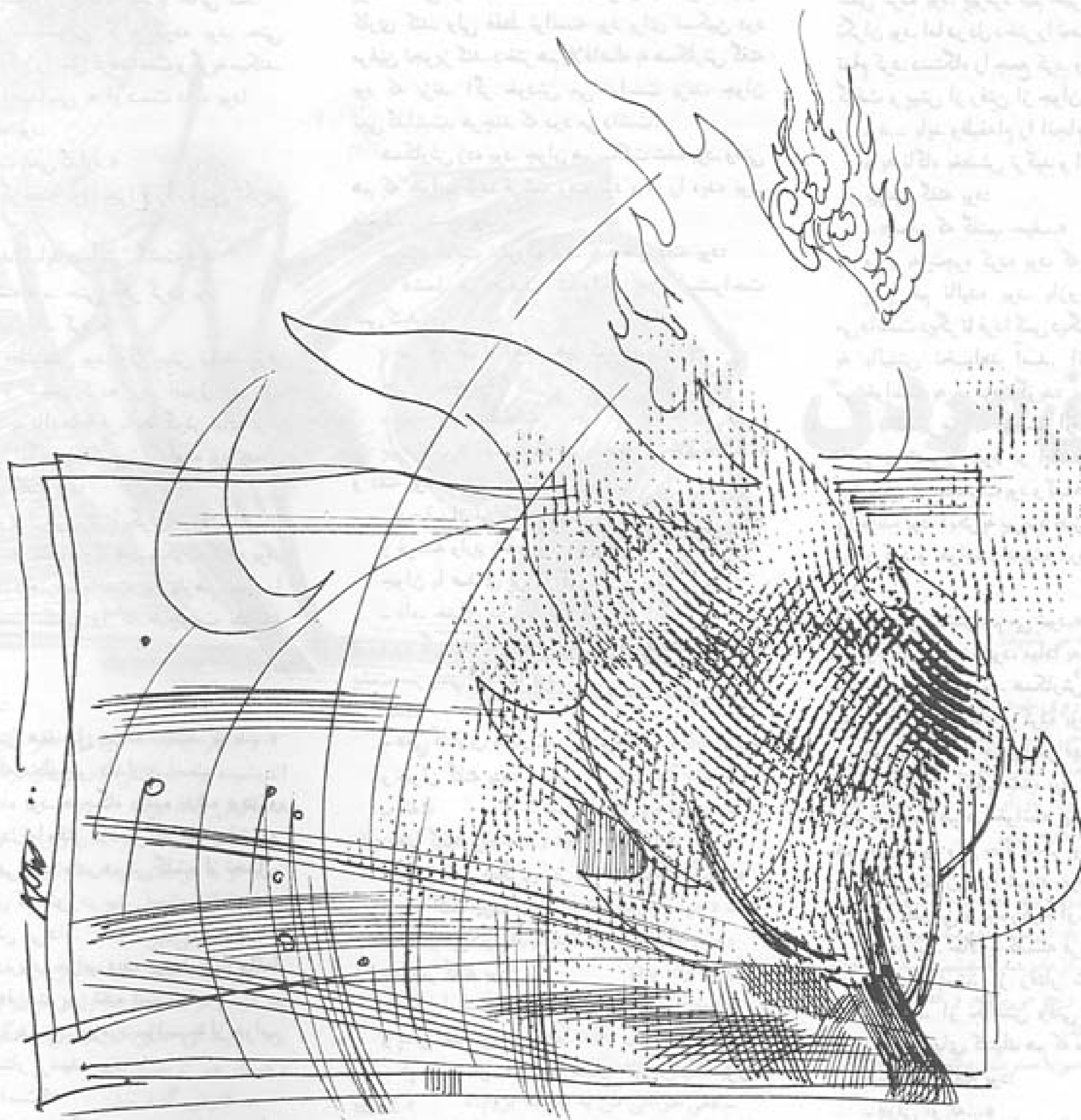
و صدایش پشت فرشته را لرزانده بود. بی‌اختیار دویده بود. همکارش هم دویده بود. جوان از روی تخت دمر بر زمین افتاده بود. فرشته هول شده بود. نمی‌دانست چه باید بکند. همکارش دست به کار شده بود. پسر را برگردانده بود. نبضش را گرفته بود. سر بر سینه‌اش گذاشته بود. حتی پلکش را با انگشت باز کرده بود و به چشمش نگاه کرده بود.

فرشته از حرکات همکارش فهمیده بود که کار تمام است. زانوانش سست شده بود. یاد مادرش افتاد، که در بستر، بی‌هیچ دردی مُرده بود.

.....

دختر همان شب در آینه خود را دیده بود. او واقعاً پیر شده بود.

□



سازآفرینان ازکدام‌گروهند

□ مسعود سالاری

آنچه در زیر می‌خوانید درددلی است دوستانه دربارهٔ ساز و سازآفرینی و موقعیت سازآفرینان در این مقطع از زمان و یادآوری نکاتی است چند در مورد هنرمندانی که برای تکامل هنر خویش باید ابتدا در چند رشتهٔ علمی، فنی و هنری تجربه و تبحر کافی به دست آورند تا بعد بتوانند خود را به عنوان «سازندهٔ ساز» در جامعه مطرح نمایند.

یك هنرمند سازندهٔ «ساز» و یا «سازآفرین» درحقیقت باید چوب‌شناسی ماهر و ابزارشناسی دقیق، نجاری کم‌نظیر و رنگ‌کاری چیره‌دست باشد و از زیر و بم صوت و موسیقی به خوبی آگاه بوده، طراحی و زیباشناسی را تجربه کرده باشد و درنهایت، دارای حسی لطیف و عشقی عمیق نسبت به هنر خود باشد تا سازش قابل ارائه گردد.

مراحل بالای سازسازی و دقایق والای استادی این فن شریف، ریاضت است و لطافت و حس و شأن و صفا و عشق، دمیدن روح هنرمند است در آثار به وجود آمده و این خود مطلب دیگری است که در حوصله این مقوله نیست و احتیاج به مقالات متعدد و تحقیقی مفصل دارد.

بنابراین می‌پردازیم به اصل مطلب: با وجود این که آمار دقیقی در دست نیست اما با شگفتی به نظر می‌رسد که سازآفرینان این مرز و بوم از نظر آماری تعدادشان از خاتم‌سازان، معرق‌کاران، منبت‌کاران، سفالگران، شیشه‌گران، قلم‌زنان و به احتمال زیاد حتی از نقاشان و مینیاتورسازان و عکاسان حرفه‌ای و کاریکاتورسازان و کتاب کودك‌نویسان نیز بیشتر است.

آنان با دستهای توانا، قدرت خلاقه، با کار طاقت‌فرسا، روح و هنر خود را در چند قطعه چوب و سیم دمیده، پدیده‌ای را به وجود میآورند که هرگاه زخمه‌ای بر آن نواخته شود تا اعماق جان هر شنونده نفوذ می‌کند، آنان تمام عمر خود را در زیرزمینهای نمور و بیغوله‌های تاریك سپری می‌کنند و از روح و جسم خود مایه می‌گذارند تا به یکی از مظاهر فرهنگ و هنر این سامان اعتلا بخشند.

اما سئوال این است: سازآفرینان از کدام گروهند؟ نه سازمان میراث فرهنگی آنها را از خود می‌داند و نه سازمان صنایع دستی، نه وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی از آنها استمالتی می‌کند و نه حوزه‌های

هنری متعدد، نه صدا و سیما از آنها برنامه‌ای ارائه می‌دهد و نه سایر ارگانها، نه صنف درودگران به آنها جواز کسب می‌دهد و نه جماعت صنعتگران! نه موزه‌ها به آنها بها می‌بخشند و نه نمایشگاهها محلی در اختیار آنها قرار می‌دهند و از همه تأسف‌برانگیزتر این که موسیقیدانها و نوازندگان نیز جز در مواردی که رابطه‌ای دوستانه و خصوصی برقرار باشد آنها را به بازی نمی‌گیرند. تا به حال دیده یا شنیده‌اید که موسیقیدانی پس از اجرای برنامه نام سازنده یا سازندگان سازهایی را که در دست دارند به مدعوین اعلام کند؟ دهها و صدها نوار تك‌نوازی، دونوازی و سه‌نوازی از اساتید بزرگ موسیقی در بازار وجود دارد و نام تمام دست‌اندرکاران تهیه نوار در بروشور آن ذکر شده است مگر سازآفرینی که نوازنده با ساز او هنر خود را به منصهٔ ظهور رسانده است.

وقتی «منوهین» استاد بزرگ بین‌المللی ویلن در هر گوشه‌ای از جهان برنامه‌ای با سازِ ساختهٔ استاد ابراهیم قنبری‌مهر اجرا می‌کند حتماً از این بزرگ استاد سازآفرین ایرانی عصر حاضر یاد می‌کند. اما اساتیدی که با ساز استاد قنبری، استاد ناظمی، استاد یحیی و... برنامه اجرا می‌کنند یا نوار عرضه می‌کنند جز در یك مورد اشاره‌ای به نام این بزرگان نکرده‌اند.

در هیچ یك از مجامع و محافل هنری، کنسرت‌های موسیقی، دوسالانه‌ها و یکسالانه‌ها از هنرمندی سازآفرین به عنوان مدعو دعوت نمی‌شود و اصولاً هیچ دسته و گروه هنری آنها را از خود نمی‌داند.

در این مرز و بوم برای تمام هنرهای ریز و درشت و برای تمام صنایع بااهمیت و بی‌اهمیت نمایشگاههای متعدد با تبلیغات و جوایز ویژه و مراسم اعطای درجات هنری و بزرگداشت و گرامی‌داشت برگزار می‌گردد. اما ساز و سازآفرینان در این مقوله محلی از اعراب ندارند. به راستی چرا؟ آیا هنر ساختن یك ساز ظریف زیبا، کمتر از کنده‌کاری روی چوب و یا منبت‌کاری و یا معرق‌کاری و امثال آنهاست؟ مضافاً بر اینکه سازندهٔ ساز، روی چوبی کار هنری انجام می‌دهد که از آن، لطیف‌ترین نغمات نیز برمی‌خیزد.

به همین دلایل است که به نظر نگارنده این پدیدهٔ علمی، فنی، هنری دارد به انحراف کشیده می‌شود و بازار مکاره پیدا می‌کند، باندبازی و دلال‌بازی به وجود میآورد، تعصب بیجا و خمود و جمود ایجاد می‌کند، تحقیق و تتبع و ابتکارات قابل دفاع، تخطئه می‌گردد و برای حفظ بعضی از سنت‌هایی که به غلط بودنش اذعان داریم حتی به اصطلاح قداره‌کشی هم راه می‌افتد. ساز استاد یحیی را الگو می‌سازند که خود بزرگترین سنت‌شکن سازسازی در عصر حاضر است. او یکی از کسانی است که برای تغییر شکل نوازندگی[1] اقدام کرد، در اندازهٔ کاسه و نقاره و دهانه‌های تار تغییراتی را اعمال نمود و شیوه‌ای خاص خود ابداع کرد که تاکنون مورد تأئید همگان است. اما آیا ساز یحیی هیچگونه ایرادی ندارد؟ اگر چنین است چرا برخی نوازندگان ما درحین اجرای بعضی برنامه‌هایشان چندین بار نوازندگی را قطع می‌کنند و به کوك کردن ساز خود می‌پردازند؟ و اگر این عیب ساز است چرا در رفع آن اقدام نمی‌کنند و سنت‌شکنی را در این مورد حرام می‌دانند؟ مگر در قدیم در سازهای مضرابی به جای سیم، از زه و ابریشم استفاده نمی‌شد؟ پس برای حفظ سنت چرا از آنها استفاده نمی‌گردد. مگر در گذشته طبق تصویر ضمیمه، سنتور را با سیمهای قطور دست‌ساز نمی‌بستند و آنرا با دو خنجر نمی‌نواختند؟

مگر سیمهای سه‌تار از سه سیم به چهار سیم و سیم‌های تار از پنج سیم به شش سیم تبدیل نشد؟ آیا تمام موارد فوق سنت‌شکنی نابجا بوده و یا تحقیق تکمیلی، که هنر نوازندگی را تکامل بخشیده است؟ و آیا بر ما واجب نیست که درجهت تعالی آن نیز تلاشی پی‌گیر داشته باشیم؟

مسلم است که صدای سازی که اوتار آن با سیمی که از آلیاژ تحقیقی و مبتنی بر اصول رزونانس ساخته شده، با سازی که با «زه و ابریشم» به صدا درآمده فرق بسیار دارد. اینك صدا شفاف‌تر، وسیعتر، زلال‌تر و به موسیقی علمی نزدیك‌تر است. و به همین دلیل اگر بخواهیم درجهت تکمیل ساز تار و سه‌تار و تنبور اقدام کنیم و نقص کوك و به اصطلاح «گز» پرده آن را برطرف سازیم، صدایی شفافتر و وسیعتر و به موسیقی علمی نزدیکتر خواهیم داشت. و بسی شگفت‌انگیز است که در دانشگاههای ما که موسیقی تدریس می‌شود، صدای سازهای سنتی را حتی از نظر تحقیقی هم که شده با دستگاههای مدرن الکترونیکی فرکانس‌شمار و آواشناس و... مطابقت نمی‌کنند و این نظریه اعمال می‌شود که ساز ایرانی «ساز حال» است و نوازنده آن را برای دل خود می‌نوازد. بنابراین: «از قانونی تبعیت نمی‌کند»!

حقیقت را اگر بخواهیم در این دوران، در اکثر هنرهای روز همه شمس هستند و از مولانا خبری نیست، همه مرادند و مرید کمتر یافت می‌شود، همه مفتی هستند و از مُقلِد نشانی نمی‌یابیم. زیرا اگر جو را این چنین ساختیم هرکس می‌تواند ساز خودش را بزند، به روش خودش تدریس کند و به شیوهٔ خودش ساز بسازد و بفروشد. و در چنین محیطی است که استاد «زید» میتواند به هنرآموز بفرماید که من جز ساز استاد «عمرو» را به رسمیت نمی‌شناسم(!) یك تحقیق سطحی و آمار سرانگشتی در بعضی از مجامع هنری آموزش موسیقی و کلاسهای خصوصی این بدعت بدیع را به‌سادگی ثابت می‌نماید. و هنر عزیز والای موسیقی می‌ماند و دهها هزار هنرآموز حیران و عاشق که چه باید بکنند. و اینگونه است که هواخواه اُرگ بیشتر از سنتور می‌شود!

روی آوردن جوانان به هنر و مخصوصاً هنر موسیقی ایرانی یکی از بهترین راههای مبارزه با تهاجم فرهنگی است و اگر محیطی پاك و سالم و بی‌خدشه دراختیار آنها نباشد به انحراف کشیده خواهد شد و گناه آن گریبانگیر مسئولین مربوطه خواهد بود.

ناگفته نماند که مطالب فوق قابل تعمیم نیست و شامل استادان بزرگواری که با تمام وجود عمر و هنر خود را وقف تعلیم و تحقیق و تتبع نموده‌اند نمی‌شود. آنها دور از هیاهوی موجود در کنج زاویه‌ای به خودسازی و انسان‌سازی و آموزش و آفرینش خلاقیت والای هنر مشغول هستند و هنرشان مانند وجودشان صاف و زلال و بی‌آلایش است.

در کشور ما برای تمام صنایع معیار و ضابطه و استانداردی وجود دارد الا سازِ و به همین دلیل است که اکثر فروشندگان ساز، اخیراً «ساز استاندارد» یا تأئید شده می‌فروشند(!) بدون این که واقعاً چنین پدیده‌ای وجود داشته باشد. زیرا هرکس از گرد راه می‌رسد جعبه‌ای را سرهم می‌کند و پیشانی آنرا با مهری که استاندارد هم شده(!؟) با نام خود مزیّن می‌نماید و تقدیم به نوازنده‌ای و تبلیغی و... قس علی هذا.

با توجه به توضیحات بالا و عنایت به معضلات موجود راه‌حلهای زیر به عنوان پیشنهاد و پیش‌نویس عرضه می‌گردد و امید است بزرگان هنر موسیقی و مسئولین ذیربط دولت نظرات و پیشنهادات جامعتری ارائه فرمایند تا شاید در تعالی این هنر ارزنده گامی برداشته شود و از انحرافات بیشتر آن جلوگیری شود.

پیشنهادها

الف: سنخیت سازآفرینان معلوم و مشخص گردد که این هنرمندان میبایست تحت حمایت چه وزارتخانه یا ارگان یا نهادی باشند. آیا سر و کار آنها با وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است یا معاونت هنری وزارتخانه یا مرکز خلاقیت‌های هنری یا دفتر آموزشهای هنری یا میراث فرهنگی و یا نهاد جدید دیگری؟

ب: در زمینهٔ سازهای مختلف اساتید سازنده و نوازنده‌ای به عنوان استاد طراز اول معرفی کنند که سره و ناسره را از هم جدا نموده و امتحانی برای سازندگی اعمال نمایند که پس از موفقیت در آزمون موردنظر، سازنده مجاز به ممهور کردن ساز خود با مجوزی که هیأت فوق به او اعطا می‌کند باشد.

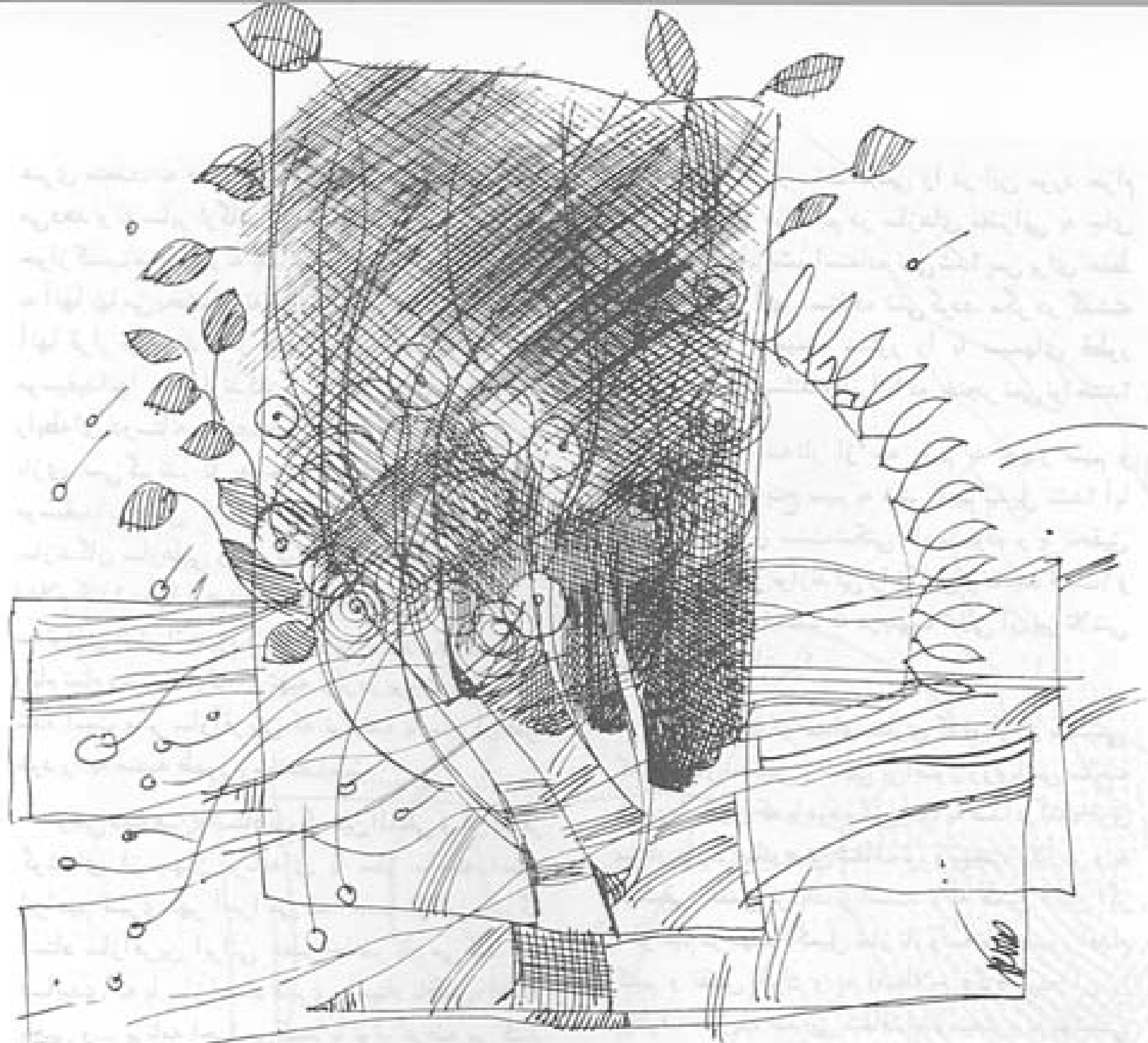
ج: به صورت منظم در هر مقطع زمانی که صلاح می‌دانند برای سازآفرینان سمینار، کنگره و نمایشگاه ترتیب دهند که در آنها اساتید پیش‌کسوت سازنده و نوازنده هر ساز همراه استادان علم اکوستیك، پژوهشگران تاریخ موسیقی، صاحب‌نظران زیبایی‌شناسی حضور داشته باشند تا ضمن سخنرانی‌ها و ارائه طریقها و بررسی مقاله‌ها و کنکاش و نوآوری‌ها، بهترین‌های سازندگی، نوآوری، تحقیق و پژوهش را انتخاب و معرفی کنند.

درچنین محیطی است که اولاً نوخاسته‌های این هنر با کار اساتید آشنا شده و با شنیدن سخنرانی‌ها و ارائه طریقها در بهبود کارشان کمر همت خواهند بست و هم استمالت و دلجویی از این جماعت مظلوم و مهجور به عمل خواهد آمد.

۱) درگذشته «تار» را بر سینه می‌گذاشتند و به طور ایستاده آن را می‌نواختند.

دو برابر روزهای آفتابی

یزدان سلحشور



احتمالاً اگر سرم را کمی بالاتر می‌بردم؛ زن را می‌دیدم که دارد دنبال اتوبوس می‌دود. حالا با صدایش تصوّرش را دوباره سازی می‌کنم. زنی که می‌دود و داد می‌زند: «بچه‌هایم» و در جایی دیگر، در داخل اتوبوس، راننده خسته از کار و کلافه از گرما، با سرعت اتوبوس را به پیش می‌برد. تمام این اتفاقات، ساده و حتی مبتذل است. «داستانی» نیست. بنابراین سرم را بلند نمی‌کنم و مادر بیچاره همچنان می‌دود. بچه‌های این زن در داخل اتوبوس، حتی صدایشان هم بلند نمی‌شود. تنها تعجب می‌کنند و من هم تعجب می‌کنم. چرا که تا ایستگاه بعدی، تنها پانصدمتر فاصله است. و زن اگر نفس خوبی داشته باشد؛ می‌تواند تمام این مسافت را دنبال اتوبوس بدود و اگر راننده زیاد بدشانس باشد؛ پشت ترافیک می‌ماند. و اگر بچه‌ها، گریه‌شان را ول بدهند؛ این مسیر، حتی به یک چهارم کاهش می‌یابد.

این اتفاق، عادی و واقعی است. آن زن عادی و واقعی است. بچه‌ها، اتوبوس، خیابان، راننده هم. امّا یک جای کار می‌لنگد. چرا زن می‌دود؟ درحالیکه اتوبوس در ایستگاه بعدی می‌ایستد و بچه‌ها هم، آنقدر بزرگ هستند که عقلشان برسد یا پیاده شوند. چرا مسافرها به فریادهای یک زن، و مشت کوبیدنش به درِ بستهٔ اتوبوس اعتنایی نمی‌کنند؟ درحالیکه ممکن است این تنش عصبی زن، علتی واقعی و حتی هولناک داشته باشد. چرا بچه‌ها گریه نمی‌کنند؟ در حالیکه هر دو، وضعیت خودشان و وضعیت مادرشان را ـ حتی در بدوی‌ترین شکل ممکنش ـ احساس می‌کنند. و طبیعی‌ترین حرکت، گریه‌ای خودجوش است. چرا راننده در وسط روز و گرمای کلافه کننده، درحالیکه در آینه می‌بیند زنی به دنبال اتوبوس می‌دود، و ساعت یک و نیم است و او هنوز ناهار نخورده؛ دیوانه نمی‌شود؟

من سرم را بالا نکرده‌ام. من تنها به کمک صدا و تخیل، همه این چیزها را توی ذهنم دوباره‌سازی می‌کنم. من هم ناهار نخورده‌ام و از صبح تا به‌حال دنبال پروندهٔ کارگزینی‌ام، هزارتوهای ادارهٔ مفخمم را، بالا و پایین شده‌ام. چرا من دیوانه نمی‌شوم؟ یا حداقل سرم را بالا نمی‌کنم؟

زن به اتوبوس می‌رسد. چون راننده بدشانس است. درهای اتوبوس باز نمی‌شوند چون زن بدشانس است. بچه‌ها گریه نمی‌کنند چون هم زن و هم راننده بدشانس‌اند. مسافرها به زنی که به درهای اتوبوس مشت می‌زند؛ اعتنایی نمی‌کنند چون همه‌شان از بدو تولد، کمی بدشانس بوده‌اند.

من سرم را بالا نمی‌کنم چون نویسنده‌ای بدشانسم که کارگزینی، پرونده‌ام را گم کرده است. و مسئول بایگانی، همان زنی است که به دنبال اتوبوس این همه راه را دویده است و بدشانسی‌اش احتیاج به توضیح ندارد.

چرا می‌گویم: «این همه راه»؟ درحالیکه گفته‌ام: در بدترین حالت، زن باید پانصدمتر بدود. و از بدشانسی راننده این مسافت نصف شده است. زمان برای زن، جای مکان را گرفته است. او در زمان می‌دود. زمانِ «اضطراب» مشمول «توان»‌های بالاست. مکان تقریباً محو می‌شود. و فیزیک انشتینی جایش را، به متافیزیک انسانی می‌دهد. و البته متافیزیک، مبحثی است که جایی در این داستان ندارد. چرا که متافیزیک، دربارهٔ غیر محسوسات صحبت می‌کند. و من دربارهٔ یک زن، یک اتوبوس، یک راننده، و یک پروندهٔ کارگزینی. سیگارم را زیر پا خاموش می‌کنم چون بالاخره سرم را بالا کرده‌ام. به علت استمرارِ یک واقعیت و تحمیل آن به ذهنم؟ نه! به علت صدای ترمز یک ماشین، و صدای فریاد یک زن. به همین علت است که مسئول بایگانی اداره را شناخته‌ام. و باز می‌خواهم از «ندیده»، خود، به کمک تخیلم، تصویری عینی ارائه دهم.

در تصاویر گذشته، اشاره کردم که: «بچه‌ها گریه نمی‌کنند چون هم زن و هم راننده بدشانس‌اند.» این نوعی تعبیر پیامبرانه است چون این تعبیر قبل از مرگِ زن بوده، «زمانی» که زن زنده بوده است و بدشانسیِ راننده، در یک طرفِ این معادله، عنصری زائد. و مُخلِ تکمیل ساختار مدور اثر به حساب می‌آمده. «زمان» باز بازیگر اصلی این رشته از وقایع است.

آیا من به خوانندهٔ اثر خود، کلک زده‌ام و از «زمانی» در آینده، که همان زمانِ نوشتنِ این داستان است، به «زمانی» در گذشته، که همین زمانِ وقایع اکنون است؛ نگاه کرده‌ام. و با سوءاستفاده از این موقعیت برتر، تعبیری پیامبرانه را، در مورد یکی از شخصیتهای داستان خود به کار برده‌ام؟

راننده دیگر نمی‌تواند دیوانه نشود. بچه‌ها دیگر نمی‌توانند گریه نکنند. مسافرها دیگر نمی‌توانند به موقع، به ناهار برسند. پروندهٔ کارگزینی من تا انتصابِ مسئولی تازه همچنان مفقود خواهد ماند.

«زمان» میان گریستن یا متعجب ماندن، «زمان» میان عاقل بودن یا دیوانه شدن، «زمان» میان بی‌اعتنا ماندن یا منقلب شدن، «زمان» میانِ امیدداشتن یا ناامیدشدن، «زمان» میان زنده ماندن یا مردن... چقدر کوتاه است. اگر بخواهیم با یک حساب سرانگشتی این «زمان» را حساب کنیم. با توجه به بدشانسی راننده، و پشت ترافیک ماندنش، با توجه به نصف شدن مسافتِ پانصدمتری، با توجه به سرعت کمتر از «۲۵» کیلومتر در ساعت اتوبوس، این زمان حدود «۴۵» ثانیه است. و اگر بخواهیم زمان مشت کوبیدن زن به در اتوبوس و قرمزشدن چراغ را هم حساب کنیم. این زمان تا یک دقیقه افزایش پیدا می‌کند. برگردیم به تعبیر پیامبرانه خودم، که برای پیداکردن جوابی منطقی برای سؤالش مجبور می‌شوم تا به «مبحث» زمان پناه ببرم. و داستان را کمی به جلو بکشم. احتمالاً یکی از ایرادهای این داستان، کُندبودنِ حوادثِ آن است. و دیگری هم، مداخلهٔ خود نویسنده. امّا لطفاً در قضاوت عجله نکنید! خود نویسنده هم در این جریان دخیل است. پرونده‌اش جایی در مغز خاموش شدهٔ مقتولِ داستان گم شده است. بایگانی این مغز، دیگر راکد است و هیچ چیزی دیگر نمی‌تواند این پرونده را نجات دهد. پس من حق دارم ـ حتی اگر هم چنین کرده باشم ـ به خاطر ضرر ناشی از گم شدن پرونده‌ام، به خواننده کلک بزنم. و تعبیری پیامبرانه به کار ببرم. امّا این یک اعتراف صریح نیست. چرا که «زمان» میانِ یک اعتراف صریح، و یک رندی تمام‌عیار، به کوتاهی زنده ماندن زن تا دیوانه شدن راننده است.

«زمان» مثل یک تلهٔ انفجاری در میدان جنگ است. البته این تعبیر، تعبیری لوس و مبتذل است امّا ناچارم که به کارش ببرم. و ابداً هم احساس شرمندگی نمی‌کنم چون من هم به عنوان یک شهروند خوب، حق دارم که از همهٔ مواهب زندگی، از جمله تعبیراتِ لوس، سینماهای خلوت، و بستنی ایتالیایی لذت ببرم. رانندهٔ شاد، با سرعت به جلو می‌راند. و هیچ ترافیکی اعصابش را خرد نمی‌کند چرا که صاحب اولین

فرزندش شده. سرعتش زیاد نیست. یعنی در مقایسه با سرعت بقیهٔ آدمهای شاد زیاد نیست. روی صندلی عقب، جعبهٔ شیرینی، و روی صندلی جلو یك سبد گل. رانندهٔ شاد، از یك «فرعی» وارد «اصلی» می‌شود و همزمان با ورودش به «اصلی»، چراغ قرمز می‌شود. پیکان کنار اتوبوس به سرعت حرکت می‌کند. و راننده شاد می‌خواهد به سرعت و مماس با اتوبوس، از چهارراه بگذرد و ناگهان زن را می‌بیند.

زمانِ میانِ شاد بودن و نبودن، حتی از زمان زنده ماندن یا مردن کوتاه‌تر است. و این کوتاهی، ناشی از فرق میان «زمان شاد» و «زمان مضطرب» است. «زمان شاد» سریع است، مثل یك دوندهٔ دویِ صدمتر، و «زمان مضطرب» کند است مثل یك دوندهٔ دوی استقامت. «زمان مضطرب» انرژی‌اش را برای به پایان بردن مسیر مسابقه ذخیره می‌کند. «زمان شاد» موفقیتش در کوتاهی راه است. «زمان شاد طولانی» وجود ندارد. «زمان ملول» در واقع، همان چیزی ست که در فرضیات به «زمان شاد طولانی» تعبیر می‌شود.

رانندهٔ «ب.ام.و» قرمز، پیاده می‌شود و این درست، همان موقعی است که من سرم را بالا می‌کنم. همان موقعی که بچه‌ها گریه می‌کنند. مسافرها به ناهار نمی‌رسند. و رانندهٔ اتوبوس به جنونی بی‌آزار دچار می‌شود. [به نظر من، تعبیر جنون منفعل مناسب‌تر است ٪ نویسنده].

فرض کنیم که رانندهٔ «ب.ام.و» دوست قدیمی من باشد و من مجبور باشم که برای تولد اولین بچه‌اش، هدیهٔ قابل قبولی تهیه کنم. و این کار، برایم از فکر کردن به قرضهایم هم، زجرآورتر باشد. آیا با دیدن این صحنه خوشحال می‌شوم؟ چون از تهیهٔ هدیه خلاص شده‌ام. یا ناراحت؟ چون باید زنش را روی تخت بیمارستان دلداری بدهم و آخرین شاهی جیبم را صرف پرداخت خرج بیمارستان کنم.

«عنصر انسانی» در این فرض غایب است و آن «عنصر»، رد هرگونه احتمال در عین قبول تمام احتمالات است. ما در برزخی زندگی می‌کنیم که «زمان» حرف اول را می‌زند. و مکان به اوهام دیوانگان شبیه است. احتمال اینکه من دوست رانندهٔ مزبور باشم، نیست. چونکه واقعاً این طور نیست. و احتمال اینکه من دوست او باشم، همیشه هست. چون واقعیت نه در مکان که در زمان شکل می‌گیرد.

مطلب جالب در این بین، وضعیت مثالها و تصاویر است در حیطهٔ «زمان». توجه کنید که این مثالها و تصاویر در «زمانی» که من هنوز سربالا نکرده‌ام؛ عینی ترند تا در «زمانی» که من سرم را بالا آورده‌ام و حوادث را با چشمهای خود دیده‌ام. آیا تخیل راست‌گوتر از چشم است؟

چیزی که «زمان» را تعریف می‌کند: تخیل است. درست مثل چترفروشی که به وسیلهٔ خود چتر تعریف می‌شود. «زمان» فروشندهٔ تخیل است و ما هنگامی که بارانِ «اتفاق» باریدن می‌گیرد، آن را به قیمتی دوبرابر روزهای آفتابی می‌خریم!

امّا هر کدام از شخصیتهای داستان به کجا می‌روند؟ «زن» به پزشکی قانونی می‌رود. رانندهٔ «ب.ام.و» به زندان موقت می‌رود. بچه‌ها به پاسگاه نیروهای انتظامی می‌روند. مسافرها به ساندویچ فروشی می‌روند. رانندهٔ اتوبوس به داروخانه می‌رود. و من... نه! تخیل مانع می‌شود که خودم را با نقطه‌ای تمام کنم.□

○ لوئیس سیمپسون (شاعر آمریکائی - برنده جایزه پولیتزر ۱۹۶۴)

● ترجمه از: جلال علوی

از آخرین ها

چرا
در جاده‌ای حرکت می‌کنید
که منتهی می‌شود
به خانه‌ای که از آن
نور خاموشی می‌درخشد؟
در خانه اتاقی است
که در آن
مردی نشسته خیره به دیوار روبه‌رو
بدون حرکت
تمام روز.

و زنی زیر نور ایستاده است
به تماشای
نفس‌های مرد مریض
زنی با موهای طلایی سرخ وش.

ولی
مدتها پیش
مرد از خانه رفته بود
و زن
پژمرده و پیر به نظر می‌رسید.

دوشیزگان نور

در غروبی عمیق
مقابل آئینه‌ای
ایستاده‌ام
درگذرگاه واژه‌های التماس گونهٔ نور
در لحظه‌های عبور
آئینه
تو را به نام می‌خواند
و جهان
در تماشای نام تو
بیدار است.
ولی
از آئینهٔ قدّی
هم قدّ نام تو
انعکاس دعوتم آشفته می‌سازد
خواب دوشیزگان نور را
میان پیر درختان رنگ باختهٔ غروب.

جلال علوی

پیانوی ساکت

ما فکر می‌کنیم
که مانند
انسانهای متمدن
زندگی کرده‌ایم.

کجائید
ای ویرانه‌ها؟
ای عقاید باستانی ما؟

ما دیده‌ایم:
بربرها را
مجسمه‌هایی را که شکسته‌اند
و شیشه‌هایی را
که نیستند
تا دوباره بشکنند.

ما اکنون
از زندگی درونی‌مان
سخن داریم
و از خود می‌پرسیم:
کجاست؟

اینجا
در خیابان
و یا درون خانه، که نیست
فکر می‌کنم می‌باید
آن را یافت [...]

در سکوت
در سلاح ماه
در دستهای تهی
که آرام به درون می‌خزند

او حکایت می‌کرد
از مردی در بند
که حکاکی کرده بود
شستی‌های یك پیانو را
با میخی
بر سطح یك قطعه چوب

هر روز
در گوشه‌ای از زندان می‌نشست
و با آن می‌نواخت
آهنگی را
کاملاً ساخته از «سکوت»!

شرحی برکارنامه شورای فرهنگ عمومی (گروه فرهنگ عمومی شورایعالی انقلاب فرهنگی) ـ ۱۵



سیاستهای لازم به منظور:

شکوفایی استعدادها وخلاقیت‌ها، حمایت‌ازمحققان وهنرمندان

دِرباب چون و چرایی این «طرح»

معمولاً روال وروند امور چنین بوده است که هنگام بحث و بررسی در باب مسائل و مهمّات امور فرهنگی و هنری کشور، نخستین ریشه‌یابی‌ها و راه‌حل ارائه کردن‌ها متوجه جهات و جوانب منفی و منعی بوده(!) و نخستین چیزی که از دنیای احساس اندیشه به بستر ذهن و زبان منتقل می‌شده، بیشتر با سلب و جلب و نفی و نهی و منع و ردع رابطه داشته است تا با ایجاد و ابداع و اثبات و ابتکار و تولید و آفرینش و رقابت و مصونیّت و توسعه و ارتقاء.

اگر «لَهُ الْخَلْقُ وَلَهُ الْاَمْر» را بتوانیم به اعتبارات مورد بحث در این باب حمل کنیم، باید بگوییم بسیاری از دیدگاه‌ها در درجه اول و در ابتدای مواجهه با واقعیّات، بیشتر با «عالم امر» ارتباط پیدا می‌کنند، آنهم بیشتر با امر در قالب نهی! یعنی با «عالم خلق» گویی میانه و نِسبت چندان قوی و قریبی ندارند.

فقط(؟) مواظب باشیم که مبادا صاحب استعداد درخشانی از راه به بیراهه برود و همیشه باید تذکر بدهیم که کدام حرکت ممنوع است و کدام وضعیت حرام و خلاف است و اگر اثر نکرد، در پی سلب و منع عملی و به عبارت دیگر در پی جلوگیری و بازداشت او از آن کار برآییم؟! همچنین صبر کنیم تا محقّقی، مؤلّفی، مترجمی وهنرمندی اثری را خلق و عرضه کند، آنگاه «اثر»ش را در اختیار ما قرار دهند و ما مچ گیری کنیم و آنرا بتکانیم؟!

صاحب این دیدگاه معمولاً تا وقتی «اثر»ی خلق نشده و «استعداد»ی از قوّه به فعلیّت درنیامده، حساسیت زیادی نشان نمی‌دهد، برنامه خلّاق و محرّک و جامع وجذّابی هم ندارد، ضرورتی هم نمی‌بیند. وجوبی را احساس نمی‌کند. حداکثر ممکن است در حدّ استحباب به این قبیل امور بپردازد؛ زیرا هنوز کسی کاری نکرده تا در دایره قضاوت قرارگیرد.

البته صاحب چنین دیدگاهی می‌تواند برخی از تلاش‌های خود را به عنوان تلاش ایجادی و اثباتی و ایجابی و زمینه ساز معرّفی کند، امّا این موارد معمولاً به سلسله‌ای از امور معیّن محدود است و در گستره عظیم وقایع و جریان‌ها و مسائل جدید فرهنگی و هنری دنیای متحوّل و متلاطم و متنوّع و مبتکر امروز راه به جایی نمی‌جوید.

امّا استعدادهای فرهنگی و هنری بسیار گسترده و فراگیری را که هنوز از قوّه به فعلِ درنیامده یا در مراحل مختلف این حرکت اساسی هنوز به فعلیّت کافی و کامل (در حدّ توان و تلاش و ظرفیّت خویش) نرسیده، چه باید کرد و چگونه باید شکوفا کرد و رشد داد؟

همچنین در این قیامت کبرای فرهنگی و هنری که با شور و نشور اهلِ تحقیق و ترجمه و تألیف و خصوصاً هنرهای تجسّمی و تصویری و صوتی برپا شده است، وظیفه ما برای حمایت و تشویق (و هدایت طبیعی از این طریق) چیست؟

ما که از «تهاجم فرهنگی بیگانگان» بسیار می‌گوییم و می‌نویسیم، مگر باور نداریم و نمی‌دانیم که برای خنثی کردن این تهاجم، به تعلیم و تربیت علمی و هنری و فرهنگی نیاز داریم و به سربازان میدان هنر و فرهنگ محتاجیم؟ چرا غالباً و عملاً به سمت و سوی شیوه‌های نظامی و انتظامی سوق داده می‌شویم؟ چرا به تدوین و اجرای طرح وبرنامه‌ای آینده‌نگر برای رشد و شکوفایی استعدادها و خلّاقیت‌های فرهنگی و هنری و چون و چند حمایت و تجهیز ارباب تحقیق و تألیف و فرهنگ و هنر نمی‌اندیشیم؟

□□□

«تدوین سیاست‌های لازم برای رشد و شکوفایی استعدادهای فرهنگی و هنری و حمایت و تشویق محققان، مؤلفان، مترجمان و هنرمندان کشور و عرضه آن به شورایعالی انقلاب فرهنگی»، موضوع ششمین بند ازماده دوم آیین نامه‌ی شرح وظایف شورای فرهنگ عمومی (آیین‌نامه مصوب سال ۶۴) است.

همانطور که مشهود است، تصویب کنندگان مفاد

بند مذکور در پی آن بوده‌اند تا دو امر اساسی را به نحوی قانونمند و مشخص و ضابطه‌دار و رسمی، نظم و نسق بخشیده سروسامان دهند. به عبارت دیگر تنظیم وتدوین «سیاستهای لازم» برای حل و فصل دو مسئله مهم و چون و چراپذیر زیر را درخواست کرده‌اند:

الف: رشد و شکوفایی استعدادهای فرهنگی و هنری کشور.

ب: حمایت و تشویق محققان، مؤلفان، مترجمان و هنرمندان کشور.

چنین نبوده است که از آغاز کسی به این دو مسئله مهم نپرداخته و کاری برای آن نکرده باشد. هم وزارت «فرهنگ و ارشاد اسلامی»، هم وزارت «فرهنگ و آموزش عالی»، هم وزارت «آموزش و پرورش» و هم مراکز و مراجع غیررسمی و غیردولتی، کم و بیش در هر یک از این دو میدان تلاش کرده‌اند و کارنامه‌ای فراهم آورده‌اند. امّا هدف شورایعالی انقلاب فرهنگی (با توجّه به آیین نامه‌ی شرح وظایفی که در سال ۶۴ برای شورای فرهنگ عمومی تصویب کرده) علی‌القاعده این بوده است که:

ـ از منظری والاتر و فراتر و جامع‌تر، در مورد این مهم، «سیاستگزاری» شود و این سیاست‌ها در یک مجموعه معین در کنار یکدیگر قرار گیرد.

ـ کارهای پراکنده‌ای که شده است و می‌شود، «هماهنگی مناسب و قانونی» لازم را پیدا کند.

ـ مرکز رسمی و تأیید شده‌ای، این امور را «پیگیری» کرده به حال خود رها نکند.

□□□

به هر حال، طبق معمول، پیش نویس طرح مذکور، مطابق مفاد بند ۶ ماده ۲ آیین‌نامه شرح وظایف شورای فرهنگ عمومی، تنظیم شد و همراه با مقدمه‌ای که توسّط دبیر وقت شورا نوشته شده بود در اختیار اعضا قرار گرفت.

هنگام بررسی موادّ این طرح، از جمله در فصل ویژگی‌ها و امتیازات پدیدآورندگان و آثار آنان (ماده سوم طرح مورد نظر) که بخش عمده‌ای از آن نیز حذف شد، این نکته مورد بحث قرار گرفت که آیا «طرح حمایت» جنبه عام دارد یا فقط طرح حمایت از پدیدآورندگان متعهد به اسلام و انقلاب اسلامی است؟ نخستین نظریه این بود که در مفاد بند ششم ماده دوم آیین نامه‌ی شرح وظایف شورای فرهنگ عمومی، قید خاصی ذکر نشده و حمایت به حالت عام مطرح شده است. البته بدیهی است که اگر ضدّیّت «اثر» یا «صاحب اثر» با مبانی و اصول مسلّم انقلاب اسلامی محرز شود، طبیعتاً کسی توقّع حمایت و تشویق هم ندارد و قوانین و مقرّرات مخصوص و مستقل و مناسب هم وجود دارد که به تناسب مورد می‌تواند ناظر و حاکم بر ماوقع باشد. بنابراین ذکر قید خاص در متن این طرح، ضرورتی نداشته بلکه موجب تفسیر و تأویل‌های مرزناپذیر و کش‌دار هم خواهد شد.

معذلک نظریه دیگری که ذکر صریح «قید» را لازم می‌دید، رأی نهایی را باتوضیح ذیل تحصیل کرد:

ـ اولاً آنچه مربوط به وظایف عام وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در مورد همه «پدیدآورندگان» با هر نوع طرز فکر و عقیده‌ای است، به طور جداگانه در قالب قوانین مصوب مجلس و اساسنامه شرح وظایف وزارتخانه ذکر شده است و عملاً هم وزارت ارشاد هنگام مواجهه با آثار فرهنگی و هنری عام، طبق همان وظایف قانونی خویش که قبلاً به تصویب رسیده است انجام وظیفه می کند. در حالی که هدف این طرح (طرح جدید) امر دیگری است. در اینجا هدف، این بوده است که علاوه بر وظایف عام وزارت ارشاد در مورد همه هنرمندان و محققان، این وزارتخانه در مواجهه با هنرمندان و محقّقان متعهد و ملتزم به اسلام و انقلاب اسلامی نیز وظایف خاصی را عهده‌دار شود.

ثانیاً همانطور که کلمات و جملات می‌تواند از آنطرف (یعنی از طرف مجریان تنگ نظر و سخت گیر) تفسیر و تأویل به اصطلاح «مضیّق» پیدا کند، از اینطرف هم می‌توان با تفسیر و تأویل آزادیخواهانه و «موسّع» عملاً بسیاری از کسانی را که فقط اسماً و ظاهراً نسبت و ارتباطی با اسلام و انقلاب اسلامی دارند شامل شود. ضمناً ما که نگفته‌ایم و در متن قانون هم ننوشته‌ایم که این حمایت باید فقط شامل حال پدیدآورندگان آثار «حزب اللهی» باشد.

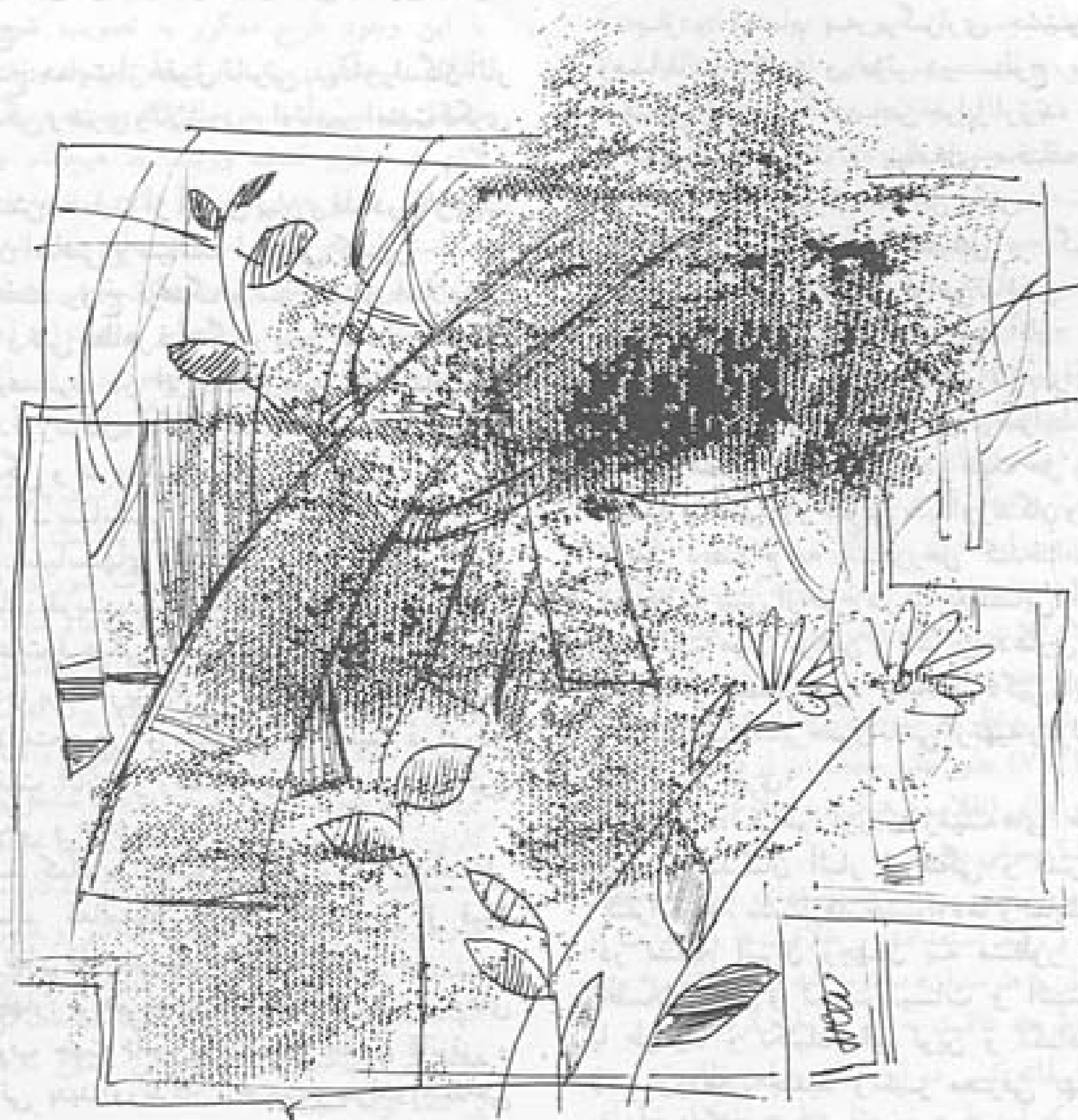
□□□

سیاستهای لازم به منظور کشف و رشد استعدادها و خلاقیت‌ها و حمایت از محققان و هنرمندان (ماده ۲، بند۶، آیین‌نامه شورای فرهنگ عمومی)

مقدمه

«اَلنّاسُ مَعادِنُ کَمَعادِنِ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ ـ پیامبر اکرم(ص)». انسان نیز همانند طبیعت، مجموعه‌ای از ذخائر و دفائن ارزشمند، معادن و گنجینه‌های پربار، نیروها و قوای متراکم درونی است. اندیشه و ایمان تعالی‌بخش دینی در جایگاه اصلی و حقیقی خویش عظیم‌ترین قوهٔ محرکه‌ای است که نیروهای نهفته در درون و استعدادهای خفته در بستر وجود آدمی را به وادی بیداری و حرکت سوق داده به فعلیّت و ظهور می‌رساند. در این میان، آماده‌ترین و مستعدترین زمینه‌ها و ذخائر وجودی را در نهاد و نهان جوانان باید سراغ گرفت. «اِنَّما قَلبُ الْحَدَثِ کَالاَرْضِ الْخالِیَةِ کُلَّما اُلْقِیَ فیها قَبِلَتْهُ ـ علی(ع)». روح آنان زمین پرباری است که بذرهای دانش و هنر را در دل جای می‌دهد و به ریشه و ساقه و میوه تبدیل می کند. شجره علم و فضیلت با ریشه دواندن در اعماق وجود آدمی، از منابعی که دست قدرت الهی در آن سرزمین لایتناهی به ودیعت نهاده است، بهره برمی‌گیرد، تناور می‌شود و به بار می‌نشیند.

نظام الهی و مردمی جمهوری اسلامی درهر حال نسبت به این امر اساسی مسئولیت و رسالتی عظیم دارد. مسئولیت و رسالتی که هم ضرورت شناختن و کشف کردن و شکوفا ساختن استعدادها و خلاقیت‌های پنهان و پیچیده در طومار وجود جوانان و نوجوانان و نوباوگان را شامل میشود و هم استمرار و تداوم این فریضه‌ی بزرگ در مورد اساتید و محققان و رجال عرصهٔ علم و فرهنگ و هنر و خلق کنندگان آثار برجسته و برگزیده و صاحبان



ابداعات و ابتکارات ارزنده‌ی فرهنگی و هنری را دربرمی‌گیرد.

«قانون اساسی» با الهام از اندیشه و آرمان تعالی‌بخش اسلام ناب محمدی(ص)و همچنین «اصول سیاست فرهنگی جمهوری اسلامی» به تبعیت از اصول قانون اساسی، شناختن و شکوفا کردن استعدادها و خلاقیت‌ها و نیز ترغیب و تشویق اهل تحقیق و تالیف و ابداع و ابتکار و بارورتر کردن توانایی‌ها و نیروهای درونی ارباب علم و فرهنگ و هنر را در زمره‌ی وظایف نظام اسلامی قرار داده است. همچنین در آیین‌نامه‌ی شرح وظایف شورای فرهنگ عمومی نیز لزوم تدوین و تصویب سیاستهای لازم برای تحقق این امر اساسی به عنوان یکی از مهمترین وظایف این شورا مورد تایید و تأکید قرار گرفته است. اکنون به منظور تحقق مفاد بند ششم از ماده دوم آیین‌نامه شورای فرهنگ عمومی مصوب شورایعالی انقلاب فرهنگی، سیاستهای لازم برای کشف و رشد استعدادها و خلاقیت‌ها و نیز تشویق و ترغیب محققان، مولفان، مترجمان و هنرمندان به شرح ذیل اعلام می‌شود.

ماده ۱ـ اهداف

یک: شناخت، پرورش و تقویت استعدادها، توانایی‌ها و خلاقیتهای فرهنگی و هنری.

دو: ارتقاء بینش اعتقادی، اجتماعی، سیاسی و اعتلای فکر و ذوق عمومی در عرصه‌های فرهنگی و هنری.

سه:رشد روحیهٔ تحقیق و پژوهش در امور فرهنگی و هنری.

چهار: رشد کمّی و کیفی آثار برجسته و برگزیده درحد قابل عرضه به مراکز فرهنگی و هنری داخل و خارج.

پنج:حمایت از حقوق قانونی پدیدآورندگان آثار فرهنگی و هنری و تلاش در راه تأمین امنیت فکری آنان.

شش: حمایت از آزادی بیان و قلم در چارچوب قانون اساسی و سیاست فرهنگی کشور.

هفت: رواج فرهنگ و سنن اصیل اسلامی و ملی و نفی مظاهر فرهنگ و سنن منحط و مبتذل.

تبصـره: در این مصوبـه هرگـاه واژه «پدیدآورندگان» بکار رفته، منظور صاحبان آثار فرهنگی و هنری است.

ماده ۲ـ سیاستها

الف: سیاستهای حمایتی

یک: تقویت پدیدآورندگان کارآمد و سالم آثار و ابداعات فرهنگی و هنری.

دو: برنامه‌ریزی و سرمایه‌گذاری برای تربیت افراد متخصص و متعهد و به فعلیت درآوردن خلاقیتِ آنان در رشته‌ها و شاخه‌های گوناگون فرهنگی و هنری.

سه: کمک به تشکیل و گسترش مراکز مستقل و سالم فعالیتهای فرهنگی و هنری از قبیل کانونهای قلم، موسیقی، تئاتر و نظائر آنها.

چهار: فراهم آوردن و حفظ کردن زمینه‌های مطلوب جهت تأمین و تضمین حقوق قانونی و قضائی پدید آورندگان و حرمت و منزلت اجتماعی آنان.

پنج: فراهم آوردن امکانات و تسهیلات و انجام کمکهای لازم (از قبیل پرداخت وام و «سوبسید»، معافیت از پرداخت مالیات، بخشودگی مواد اولیه‌ی تولید آثار هنری از سود بازرگانی و حقوق گمرکی، بیمه کردن آثار و مآثر، ایجاد نمایشگاهها و بازارهای عرضه و خرید آثار در داخل و خارج و نظائر آن) به منظور اجرای طرحها و پروژه‌های فرهنگی و هنری توسط پدیدآورندگان.

شش: سرمایه گذاری برای تولید آثار برجستهٔ فرهنگی و هنری و خریدن این قبیل آثار توسط دولت.

هفت: زمینه‌سازی و فراهم آوردن امکانات لازم جهت تـأسیس و گسترش مجتمع‌ها و شبکه‌های بزرگ به منظور جذب و جلب افکار عمومی به مراکز فرهنگی و هنری و عرضه و فروش آثار محققان، مولفان، مترجمان و هنرمندان بطور وسیع در این مراکز.

هشت: ارزیابی وضعیت فرهنگی و هنری در هر استان و تهیه و تنظیم شناسنامه‌ی امکانات و نیازهای فرهنگی.

نه: بهره گیری از امکانات موجود، کمکهای مادی و معنوی مردم و امکانات غیردولتی در جهت تحقق سیاستهای فرهنگی و هنری.

ده: همکاری مؤثر با «آموزش و پرورش» به منظور شناخت و شکوفائی استعدادهای فرهنگی و هنری از طرقی مانند تقویت و گسترش کانونهای فرهنگی و تربیتی، اردوها و اردوگاهها، جشنواره‌ها و برنامه‌های فرهنگی و هنری در سراسر کشور.

تبصره:این همکاری نباید به صورتی انجام گیرد که مستلزم تداخل در حوزه وظایف «آموزش و پرورش» باشد.

یـازده: اهتمام بـه برگـزاری جشنـواره‌هـا ومسابقات متنوع و مؤثر در سطوح مختلف فرهنگی و هنری و اختصاص جوایز ارزنده به آنها و تشویق مؤسسات و بنیادهای مختلف جهت سرمایه گذاری و شرکت در این بخش.

دوازده: ارزیـابـی تـخـصص و آگـاهـی پدیدآورندگان و اعطای گواهی‌نـامه‌ی خـاص متناسب با میزان مهارت و خبرویّت آنان.

سیزده: فراهم آوردن زمینه‌های لازم برای آشنا کردن پدیدآورندگان به حقوق خود و ضوابط قانونی و نیز راهنمایی و اقدام لازم در جهت حل و فصل مشکلات قانونی و حقوقی پدیدآورندگان و تعیین مرجع ذیصلاح به منظورحل کدخدامنشانهٔ مشکلات پیش از طرح در مراجع قضایی، از قبیل اختلافات میان مؤلفین و ناشرین، دعاوی مراکز دولتی و خصـوصی، مشکـل «کپی‌رایت» و حق التالیف و سایر حقوق ناشی از تهیه و تولید آثار فرهنگی و هنری.

چهارده: فراهم آوردن زمینـه‌های حضـور پدیدآورنـدگـان آثـار فـرهنگی و هنـری در کنفرانس‌ها، سمینارها، جشنواره‌ها و نمایشگاهها در سطح ایـران وجهـان بـه منظـور تبـادل اطـلاعـات و تـجـربـیـات و آشـنـایـی با طرحها و تکنیک‌هـای نوین و آگـاهی از دستـاوردهای جدید و نیز معـرفی بهتـرین پدیدآورندگان.

پانزده: گسترش و تقویت شبکه‌های پژوهش، تولید، عرضه، توزیع،ثبت و نگهداری پدیده‌های فرهنگی و هنری از قبیل کتابخانه‌های تخصصی، خانه‌های فرهنگ و هنر، آرشیوهای فیلم و نوار، مراکز اسناد و مدارک فرهنگی و هنری، گالری‌ها و نگارخانه‌ها و نظائر آنها.

شانزده: گسترش زمینه‌هـا و فرصت‌هـای مطالعاتی و تحقیقاتی و همچنین درنظر گرفتن بورس تحصیلی و مانند آن در مراکز آموزشی داخل و خارج کشور برای پدید آورندگان آثار فرهنگی و هنری خصوصاً نیروهای جوان و مستعدو خلاق.

هفده:اعطای نشان‌های فرهنگی به دانشمندان، محققان، مؤلفان، مترجمان و هنرمندان صالح و برجسته و اعطای جوایز متناسب با شأن علمی و ارزش آثار فرهنگی و هنری آنان.

ب: سیاستهای هدایتی و نظارتی

یك: سوق دادن خلاقیت‌ها، ابداع‌ها، ابتکارها و آفرینش‌های فرهنگی و هنری در جهت احیاءو تقویت فرهنگ و تمدن اسلامی، رشد فضائل اخلاقی، تحکیم ارزشهای انسانی و تأمین نیازهای طبیعی و مشروح جامعه.

دو: اتخاذ راه‌حلها و شیوه‌های اثباتی و ایجابی و تقدم آن بر شیوه‌های سلب و نفی و تلاش برای افزایش غنای علمی و فکری و تقویت بینش‌های نقادانه در جهت مصون‌سازی فرد و جامعه در برابر آراء و اندیشه‌های نادرست.

سه: آموزش و تربیت افراد مستعد و متعهد در رشته‌های مختلف فرهنگ و هنر و غنی‌تر کردن جامعه اسلامی در این جهت از طریق تولید و آفرینش آثار فرهنگی و هنری.

چهار: تلاش مستمر برای یافتن روشهای مناسب و قالب‌های نو به منظور نشر و گسترش ارزشهای معنوی و متعالی و به جلوه درآوردن زیبایی‌های اندیشه و اعتقاد اسلامی درجامعه و جهان با استمداد از برجستگان وفرهیختگـان فرهنگ و هنر.

پنج: سالمسازی محیط فرهنگی و هنری از طریق گسترش زمینه‌های بحث و تبادل نظرمیان مسئولان امور فرهنگی و هنری با اصحاب فرهنگ و هنر و اهتمام به نظرها و پیشنهادهای آنان و همچنین توجیه آنان نسبت به سیاستها، قوانین و برنامه‌های فرهنگی و هنری کشور.

شش: تقویت، سالمسازی و کمك به راه اندازی مراکز و شبکه‌های نشر و توزیع آثار و تولیدات فرهنگی و هنری.

هفت: ارزیابی آثار و عوارض سیاستهای هدایتی وحمایتی در ارتباط با جریانات و فعالیتهای فرهنگی و هنری و سنجش آراء عمومی و کسب آراء صاحبنظران به منظور اصلاح خط مشی‌های هدایتی و حمایتیِ موجود و تعیین خط مشی‌های مساعد و سنجیده.

هشت: تشویق و ترغیب پژوهش از طریق زمینه‌سازی برای گسترش و تقویت کمی و کیفی مراکز پژوهشی، فرهنگی و هنری در جهت افزایش بار علمی و تخصصی و رشد و غنای هر چه بیشتر آثار پدیدآورندگان و ایجاد هماهنگی لازم در این

مواړد.

نه: تهیه و تنظیم شناسنامهٔ مراکز و شخصیتهای فرهنگی و هنری و سوابق علمی و هنری و فرهنگی آنان و تقویت و توسعه بانك اطلاعات و مراکز اسناد و مدارك فرهنگی و هنری به همین منظور.

ده: تجهیز و گسترش مراکز ویژه‌ی ثبت و ضبط خاطرات، سنتها، فرهنگ و آداب عامه مردم در جهت عرضه اطلاعات و مواد لازم برای نویسندگان و پژوهندگان و آهنگسازان و پدیدآورندگان آثار هنری با عنایت به حفظ انسجام و وحدت ملی جامعه.

یازده: حمایت از چاپ و انتشار کتب مرجع و معتبر و کمك در جهت ارتقاء کیفی آن.

دوازده: فراهم کردن تسهیلات و تحقق شرایط مناسب برای نقد آثار و تولیدات فرهنگی و هنری توسط صاحبنظران از طریق وسائل ارتباط جمعی به منظور رشد و هدایت طبیعی جامعه.

سیزده: ارزیابی همه‌جانبه‌ی کارنامه‌ی مراکز فرهنگی و هنری به منظور درجه‌بندی توانایی‌ها و صلاحیت‌های علمی و شناخت مشکلات و برنامه‌ریزی و تلاش برای حل آنها.

چهارده: تلاش برای تنظیم طرحها و لوایح قانونی لازم و تکمیل قوانین موجود با بهره‌گیری از تجربیات گذشته و آراء صاحبنظران متعهد به منظور عرضه آن به مراجع ذیربط جهت تصویب.

ماده ۳ـ ویژگی‌ها و امتیازات پدیدآورندگان و آثار آنان

یك: ارزش هنری و وزانت اثر.

دو: میزان اهمیت و ضرورت اثر برای جامعه.

سه: برخورداری اثر از نوآوری و خلاقیت.

چهار: میزان همسویی اثر با معیارها و ارزشهای مسلم اسلام و انقلاب.

تبصره: حمایت موردنظر در این مصوبه شامل کسانی می‌شود که ملتزم به اسلام و انقلاب اسلامی باشند.

ماده ۴ـ هیأت نظارت

یك: به منظور نظارت بر اجرای هر چه بهتر این مصوبه هیأتی تحت عنوان هیأت نظارت تشکیل می‌شود که حداقل دوبار در سال به ریاست وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی تشکیل جلسه می‌دهد.

تبصره ۱ـ هیأت، دو کمیته تخصصی (به تناسب دو حوزهٔ کشف و رشد استعدادها، حمایت از محققان و هنرمندان) تحت نظارت خود تشکیل می‌دهد.

تبصره ۲ـ آیین‌نامه کمیته‌ها به تصویب هیأت نظارت می‌رسد.

دو: اعضای هیات نظارت عبارتند از:

الف ـ وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی

ب ـ معاون دانشجویی وزارت فرهنگ و آموزش عالی

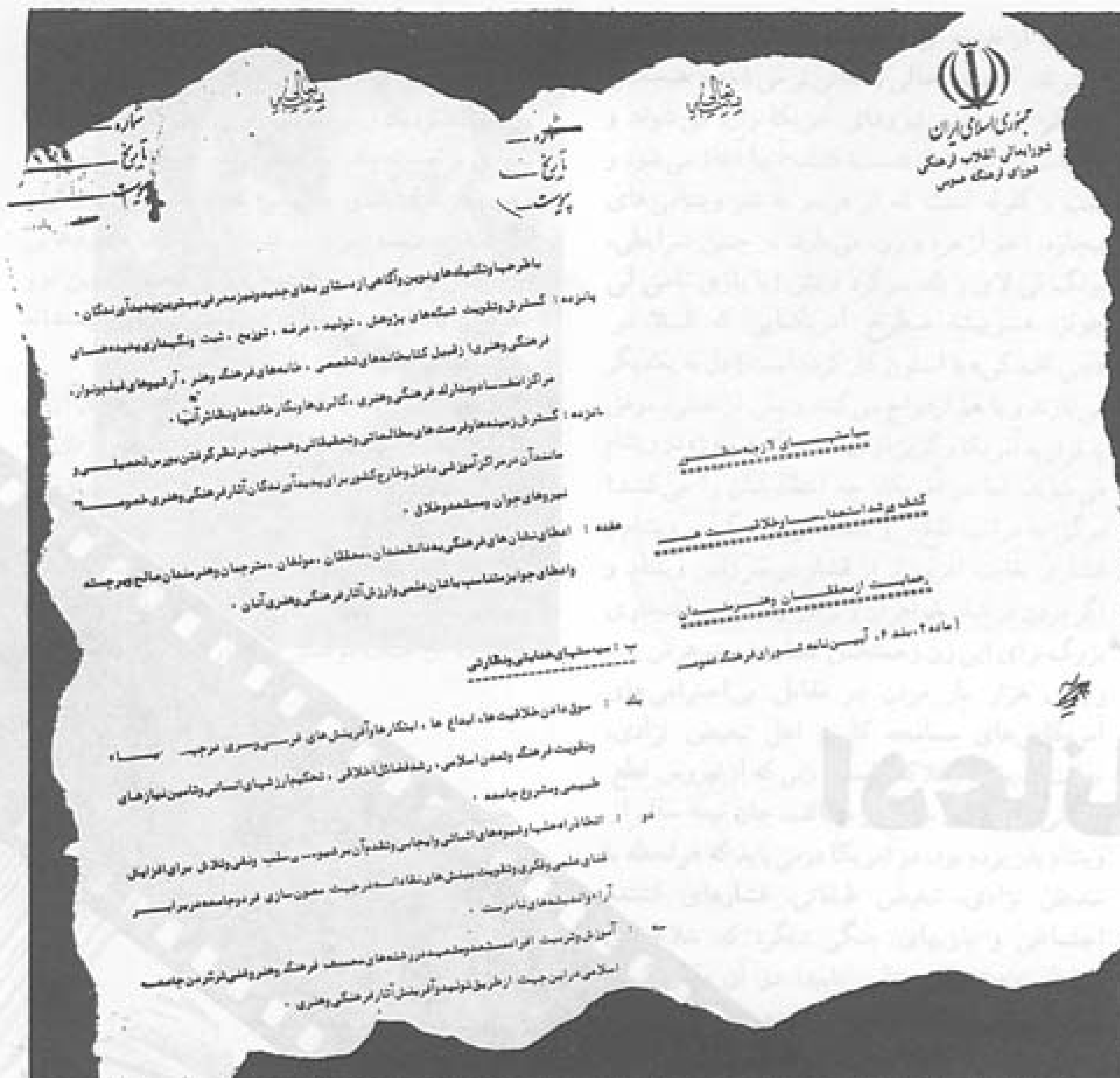
ج ـ معاون پرورشی وزارت آموزش و پرورش

د ـ یکی از معاونین رئیس صدا و سیما

هـ ـ سه نفر به انتخاب وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی

ماده ۵ـ این مصوبه در ۵ ماده و ۵ تبصره به تصویب شورای فرهنگ عمومی رسیده است.

□□□


جمهوری اسلامی ایران
شورایعالی انقلاب فرهنگی
شورای فرهنگ عمومی

شماره ــــ
تاریخ ــــ
پیوست ــــ

سیاستهای لازم به منظور
کشف و رشد استعدادها و خلاقیت‌ها
و حمایت از محققان و هنرمندان
(ماده ۲، بند ۶، آیین‌نامه شورای فرهنگ عمومی)

پانزده: گسترش و تقویت شبکه‌های پژوهش، تولید، عرضه، توزیع، ثبت و نگهداری پدیده‌های فرهنگی و هنری (از قبیل کتابخانه‌های تخصصی، خانه‌های فرهنگ و هنر، آرشیوهای فیلم و ...)

شانزده: گسترش زمینه‌ها و فرصت‌های مطالعاتی و تحقیقاتی ...

هفده: اعطای نشان‌های فرهنگی به دانشمندان، محققان، مولفان، مترجمان و هنرمندان ... و اعطای جوایز متناسب با شأن علمی و ارزش آثار فرهنگی و هنری آنان.

۳ـ سیاستهای هدایتی و نظارتی

یك: سوق دادن خلاقیت‌ها، ابداع‌ها، ابتکارها و آفرینش‌های فرهنگی و هنری در جهت ... و تقویت فرهنگ و تمدن اسلامی، رشد فضائل اخلاقی، تحکیم ارزشهای انسانی و تامین نیازهای طبیعی و مشروع جامعه.

دو: ...

سرانجام و سرنوشت این «طرح»

طرح «سیاستهای لازم به منظور کشف و رشد استعدادها و خلاقیت‌ها و حمایت از محققان و هنرمندان» پس از تصویب در شورای فرهنگ عمومی، برای تصویب نهایی (در تاریخ ۷۰/۶/۴) تقدیم شورایعالی انقلاب فرهنگی شد، اما دبیرخانه شورایعالی چنین نظر داد که برای بسیاری از فعالیت‌های ذکر شده در مصوبه مذکور تشکیلات خاصی وجود دارد و از دوباره کاری باید پرهیز کرد. بنابراین، مصوبه شورای فرهنگ عمومی، پس از آنهمه بحث و بررسی، همراه با نسخه‌ای از «آیین‌نامه جذب نخبگان» که قبلاً مستقلاً به تصویب شورایعالی انقلاب فرهنگی رسیده و با اشاره به وظائف «سازمان کشف استعدادهای درخشان» و نیز وظایف قانونی «وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی» از جمله ایجاد صندوق حمایت از نویسندگان و هنرمندان (انگار همه مشکلات ناشی از عدم صندوق بوده است!)، در تاریخ ۷۱/۳/۱۹ عودت داده شد. البته ابتدا اعلام شده بود که باید مصوبه مذکور، در شورای فرهنگ عمومی مورد تجدیدنظر قرار گیرد، اما بعداً (در تاریخ ۷۱/۴/۲۴) بطور کلی حذف آن از دستور جلسات شورای عالی انقلاب فرهنگی، به اطلاع رئیس شورای فرهنگ عمومی رسید.

بدین ترتیب پرونده «سیاستهای لازم به منظور کشف و رشد استعدادها و خلاقیت‌ها و حمایت از محققان و هنرمندان» مختومه شد و آب پاکی به روی این «طرح» عاقبت به خیر، ریخته گردید!!

متأسفانه کسی در این میان به این واقعیت توجه نفرمود که این طرح نیز مثل «طرح تشکیل شورای عالی جوانان» است. بسیاری از وظایف شورای عالی جوانان را هم (چه قبلاً و چه بعداً) سازمان‌ها و وزارتخانه‌ها و مراکز مختلف انجام داده اند و می‌دهند. با این وجود طرح مذکور به تصویب شورایعالی انقلاب فرهنگی رسید و برای آن بودجه و تشکیلات مستقل هم تعیین شد. در حالی که مصوبه «سیاستهای لازم به منظور کشف ورشد...»، هیچگاه خواهان تشکیلاتی به این صورت نبود و علاوه بر توجه به فریضه «سیاستگزاری»، می‌خواست درسطح همان تشکیلات و مراکز موجود تا آخرین حد امکان، نوعی «هماهنگی» ایجاد کند و «پیگیری» این دو امر از حیث اجرا و انجام را هم برعهده هیأت نظارتی معمول و مرکب از همان وزارتخانه‌ها و مراکز دست اندرکار قرار دهد.

این خواسته، امر عجیب و ثقیلی نبود. به تشکیلات عظیم و بودجه هنگفت هم حاجت نداشت. جالب این است که طرح مذکور در جلسات شورای فرهنگ عمومی، با علم به وجود همین واقعیت‌ها و لذا با حضور و همکاری موافقت نمایندگان و کارشناسان همان مراکز وسازمان‌هایی تصویب شده بود که منتقدین اولیه و حذف کنندگان بعدی این طرح واقعاً تصور کرده بودند تصویب چنین طرحی موجب تداخل و دوباره کاری در محدوده وظایف و تشکیلات آنها خواهد شد. اساساً فلسفه حضور کارشناسان و نمایندگان مراکز و سازمان‌های متصدی و دست‌اندرکار و مجری در جلسات شورای فرهنگ عمومی، رفع و دفع همین ابهامات و توهمات احتمالی ونتیجتاً سیاست گزاری و هماهنگی وپیگیری در خصوص همین تلاش‌های پراکنده بوده است.



مروری بر آخرین اثر اولیور استون؛ بهشت و زمین

ادعانامه‌ای دیگر علیه دولت آمریکا

«پلاتون» (جوخه) که اول بار در دسامبر ۱۹۸۶ عرضه شد و جایزه اسکار بهترین فیلم سال را بدست آورد، انقلابی در صنعت ساخت فیلم‌های جنگی و یک تحول بزرگ در تهیه و تدوین آثار سینمایی مرتبط با جنگ ویتنام بود. «متولد روز چهارم ژوئیه»، که در دسامبر ۱۹۸۹ ارائه شد، مطلقا به خوبی و تاثیرگذاری فیلم شگرف «پلاتون» نبود، اما به عنوان دومین قسمت از تریلوژی فیلم‌های ویتنامی اولیور استون غنایی زیاد داشت و کارگردانی مسلط برآن حکم می‌راند و سکانس‌های مختلف، با بیننده‌ها حرف می‌زد. جایزه اسکار بهترین کارگردانی سال به همین سبب نصیب اولیور استون شد. سرانجام در دسامبر ۱۹۹۳، وقتی «بهشت و زمین»، قسمت سوم و آخر از تریلوژی در آمریکا و کانادا به اکران عمومی درآمد، بینندگان دریافتند که اولیور استون براستی جنگ ویتنام و این کشور را خوب می‌شناسد و در آن، به حد کمالی رسیده است. اما اگر «بهشت و زمین»، از نظر بافت سینمایی و تکامل کار یک فیلمساز، حتی از همه کارهای قبلی استون بهتر باشد، بی‌شک ضعیف‌ترین قسمت از تریلوژی ویتنامی او و فاقد بسیاری از ارزش‌های دیده شده در «پلاتون» و «متولد روز چهارم ژوئیه» است.

بیننده به او دل می‌سپارد

یک حس بزرگ می‌توان برای «بهشت و زمین» قائل بود و آن اینکه، برای نخستین بار، آن کسی که بیننده به او دل می‌سپارد و برایش غصه می‌خورد، نه سربازان آمریکایی که یک زن ویتنامی است. وقتی **برایان دی پالما**، با مهارتی اعجاب‌برانگیز، داستان بدکرداری مشتی سرباز لجام گسیخته آمریکایی را در حق یک زن اسیر ویتنامی را دستمایه ساخت فیلم «قربانیان جنگ» (محصول تابستان ۱۹۸۹) قرارداد، بازدید او و تکیه گاهش، دو سرباز آمریکایی بودند و تقابل این دو سرباز، مانند تقابل موجود بین دو افسر آمریکایی فیلم «پلاتون»، زیربنای فیلم را تشکیل می‌داد. اگر دختر ویتنامی، سبب ساز حادثه‌ها در «قربانیان جنگ» بود، اما دیدگاه او برای بیننده‌ها به عنوان نظرگاه اصلی مطرح نمی‌شد. ما جنگ افسران آمریکایی را در ارتباط با مساله او می‌دیدیم. این بار در «بهشت و زمین»، برای اولین بار در سری کارهای ویتنامی صنعت سینمای غرب، ماجرا و دیدگاه و قهرمان اصلی، یک ویتنامی است. این شاید به معنای بروز یک تحول کامل و نهایی در کار اولیور استون باشد و ارزش آن، از هر دست آورد دیگر این کارگردان نوجو و

حقیقت گوی آمریکایی بیشتر است.

دو رنجور اصلی

اولیور استون، در جدیدترین قصر ویتنامی خود، دو جزء اصلی را بعنوان رنج برنده‌های اصلی حکایت مطرح می‌سازد. یکی، خود سرزمین ویتنام که از ناملایمات فراوان داخلی و خارجی در رنج است و دیگری، زنان ویتنامی که بعنوان زارع روی این زمین‌ها و در گستره‌ی این سرزمین سبز و حاصلخیز کار می‌کنند اما جز جفا چیزی نمی‌بینند. کاراکتر اول قصه ما، یك دختر جوان ویتنامی با نام **یونگ لی لای** (با بازی هنرپیشه‌ای تازه وارد و جدیداً مطرح شده به نام **هیپ‌تی‌لی**) است که به آرامی، در یك مزرعه برنج‌کاری در مناطق مرکزی ویتنام بزرگ می‌شده و رموز زندگی را می‌آموزد و با کار و تلاش که سرنوشت محتوم هر زن و مرد ویتنامی است، آشنا می‌شود. در آغاز، وضع او بدنیست و اگر کار زیاد است، در عوض مخاطره زیاد نیست. اما از اواخر دهه ۱۹۵۰ که آتش جنگ‌های داخلی بین نیروهای مختلف در ویتنام بالا می‌گیرد، انواع بلاها، یکی یکی بر سر او نازل می‌شود و او قربانی هر توطئه و اقدام نامردمی خودی و بیگانه می‌گردد. در کشاکش ماجراها و در حالیکه نیروهای شمال و جنوب ویتنام، هر کدام به حمایت از یك ایده‌آل و با پشتیبانی از سوی یك دولت خارجی به جان هم افتاده‌اند و کشتار می‌کنند و وسیله دخالت علنی خارجی‌ها و ورود آمریکای جنایتکار را به خاك کشورشان از اوایل دهه بعدی فراهم می‌آورند، شاهد هستیم که یونگ لی لای بی‌گناه بدست هریك از گروهها، دچار بدترین رنج‌ها می‌شود. او را با ضربات چاقو مجروح می‌کنند، با سیم‌های برق می‌سوزانند، مارها را به جانش می‌اندازند و از هر وسیله‌ای برای شکنجه دادن او استفاده می‌کنند. او در دست هیچیك از سوها و جانب‌های مختلف این درگیری امنیت ندارد. ارتش جمهوری، او را بطوری کتك می‌زند که تا سرحد مرگ پیش می‌رود و ویت کونگ‌ها، از حمله به خود او و خانه‌اش ابایی ندارند. او در وسط یك جنگ مهلك قرار گرفته و خود نیز حالت بی‌طرفی‌اش را از دست داده و کارهایی سوای کارهای یك کشاورز ساده سربه زیر را انجام می‌دهد. تنش‌ها اطراف او و سایر ساکنان منطقه فراوان است. این ویتنام سبز و پربرکت است که در آتش جنگ می‌سوزد و این یونگ لی لای است که همراه با آن، تا مغز استخوان رنج می‌کشد.

هرروز، آماج حملات

اولیور استون، آن قدر با هوش و سرد و گرم چشیده است که از کاراکتر این زن، بعنوان نماد کشور ویتنام که از بابت وزش بادهای موافق و مخالف متاثر است و بوسیله گروه‌های مختلف متجاوزان، هرروز آماج حملات می‌شود، استفاده کند و یونگ لی لای را به مثابه کشوری که گروهها و احزاب آن را وسیله‌ای برای غارتگری خویش می‌شناسند، مطرح می‌سازد. این زن زحمتکش، خود ویتنام است که به آرامی نابود می‌شود و از بین می‌رود، بدون اینکه کسی قدرش را بداند، مانند گنجینه‌ای از طلای ناب که بر سر راه، مناسبی افتاده است و دریای نعمت است، و گروههای راهزن، از هرسو بر آن روان می‌شوند تا سهم خود برگیرند. گنجینه، خالی و خالی‌تر می‌شود و هیچکس به فکر او نیست. نیروهای آمریکا وارد می‌شوند و جنایات بزرگ، تازه بدست کثیف آنها آغاز می‌شود و بمب و گلوله است که از هرسو به سر ویتنامی‌های بیچاره، اعم از مرد و زن، می‌بارد. در چنین شرایطی، یونگ لی لای و یك سرگرد ارتش (با بازی **تامی لی جونز**، **هنرپیشه مطرح آمریکایی که قبلا در** «جی.اف.کی» با استون کار کرده است) دل به یکدیگر می‌بازند و با هم ازدواج می‌کنند و پس از مدتی، موفق به فرار به آمریکا و گریز از مهلکه مرگ هرروزه در ویتنام می‌شوند. اما در آمریکا، چه انتظارشان را می‌کشد؟ مرگی به مراتب تلخ‌تر و سخت‌تر از مرگ در ویتنام و فشاری بغایت افزون‌تر از فشار در سرزمین ویتنام. و اگر مردن در کنار خواهران و برادران ویتنامی افتخاری بزرگ برای این زن زحمتکش کشاورز و شوهرش بود، روزی هزار بار مردن در مقابل بی‌احترامی‌های آمریکایی‌های مسامحه کار و اهل تبعیض نژادی، نهایت بدبختی و فلاکت است. زنی که از تیررس قطع نشدنی گروههای موافق و مخالف، جان نیمه سالم از ویتنام بدر برده بود، در آمریکا درمی‌یابد که هرلحظه با تبعیض نژادی، تبعیض طبقاتی، فشارهای کشنده اجتماعی و بازیهای جنگی دیگر، که سلاح‌های سیاسی وحشتناکی بطور ناپیدا در آن بکار گرفته می‌شوند، روبرو است و هیچ امیدی هم به بهبود اوضاع ندارد. اینجا، کسی بظاهر سلاحی روبروی او نمی‌گیرد، اما آنچه برای حاشیه نشین کردن او و همسرش مورد استفاده قرار می‌گیرد، بسیار زهرآگین‌تر از سنگین‌ترین سلاح‌ها است.

کاری بی‌نهایت سخت

در اینجا، لازم می‌دانیم توضیح دهیم که اصولا شرح و بسط دادن قصه «بهشت و زمین» و آوردن مختصات آن، کاری بی‌نهایت سخت است، چون استون به مرحله‌ای از قصه گویی غیرمستقیم و بیان دو پهلوی مسایل رسیده است که به سختی می‌توان همه‌ی منظور او را روی کاغذ آورد و نقدی بایسته بر کار او نوشت. از سویی دیگر، او یکی از معدود فیلمسازان برجسته آمریکا است که صاحب دید و شعور والای سیاسی است و چون از این خصلت ممتاز بهره می‌برد، بارها و بارها سعی کرده چهره دوروی دولت کشورش و جنایاتی را که بخصوص در ویتنام، بدون آنکه کوچك‌ترین حق مداخله‌ای برایش متصور باشد، صورت داده است، افشا سازد. از این نظر، اولیور استون برتری بدون چون و چرایی بر همتایانش دارد و سینماگری متعهد و صاحب صلاحیت است و چون آمریکا به او پول تهیه فیلم‌هایش را داده، بی‌انصافی پیشه نکرده و آنها را مردمان بی‌گناه جنگ ویتنام معرفی نمی‌کند. لحظه لحظه‌ی «پلاتون»، «متولد روز چهارم ژوئیه» و «بهشت و زمین»، سرشار از شرح جنایات دولت مستبد و استعمارجوی آمریکا است که حتی از زنان و کودکان ویتنامی نیز نمی‌گذرد و همه را از دم تیغ می‌گذراند. بهشت و زمین، اوصاف ویژه اضافه‌ای هم دارد: تصاویر این فیلم و مناظر زیبای آن که در دشت‌های تایلند (به جانشینی ویتنام) گرفته شده، بسیار زیبا است و استون فرصت می‌یابد با گرفتن تصاویر بزرگ و کوچك، نزدیك و دور از سرزمینی که اتبان اتبان در آن سبزی و نعمت خدا موج می‌زند، چشم‌ها را نوازش دهد و از نعمت‌های بیکرانی که به دست تجاوزگران آمریکایی، طعمه حریق و نیستی می‌شود، منظره‌هایی طراز اول تحویل بیننده دهد. بنظر می‌رسد دوربین او و خود او، با این سرزمین پیوند عشقی ابدی را بسته‌اند و تا قیامت، با یکدیگر خواهند ماند.

نگاه استون به این سرزمین و نوع تجلی دادن آن در سکانس‌های فیلم عاشقانه است و این برای مردی که به قول خودش سلامت روحی و جسمی‌اش را در ویتنام باخت، بسیار جای تعجب دارد. اولیور استون که در سال ۱۹۶۶ بعنوان یك سرباز داوطلب به جنگ ویتنام رفت و سه سال بعد با روحی ویران شده به کشورش که بپاکننده آن جنگ موحش بود، بازگشت، همواره تاکید





اولیور استون، بهتر از هرکسی می تواند ویتنام را تصویر کند. هرچه باشد، او در این جنگ، شخصا مشارکت کرده و با تمام وجود دریافته است که هموطنانش در آن، تا چه حد به مردمان شریف و آزاده ویتنام ظلم کرده اند.

ورزیده است که پس از مشارکت در آن جنگ شوم، از جاده زندگی قبلی‌اش خارج شده و به آدمی کاملاً متفاوت بدل شده است.

کارشناسان نیز همواره تصریح کرده‌اند که خشونت فراوانی که در کلیه فیلم‌های او موج می‌زند، نتیجه همان روح زخم خورده و خاطر پریشان شده در ویتنام است و بسیاری، این ایده را که اولیور استون بر اثر آن ماجراها کاملا دیوانه و تندخو و افراطی شده است، رد نکرده و نمی کنند. تردیدی نیست که او براثر سه سال شرکت در جنگ ویتنام، صاحب رگه‌ای زننده از خشونت در وجودش شد که بعداً نشانه‌های آنرا در جای جای فیلم‌هایش بیادگار نهاده است.

این گونه با عشق

اما جای تعجب دارد مردی که این گونه از آن جنگ زخم خورده است و البته برای آگاهی دادن به نسل‌ها و واقف ساختن آنها به جنایات آمریکا می کوشد، این گونه با عشق به سرزمین ویتنام، جایی که در آن عقل معتدل و انصاف خود را باخت، می نگرد. هر تصویر استون از این پهندشت پرحاصل در فیلم «بهشت و زمین»، با عشقی که به هیچ شکل نمی‌توان منکرش شد، آمیخته است. از آنجا که «بهشت و زمین»، منحصراً ماجرای یونگ‌لی‌لای را بعنوان نماینده‌ای از دهها هزار زن رنج کشیده ویتنامی مطرح می کند، دقایق و اتفاقات درون فیلم، تغییرات شگرفی را در بر دارند و اوج شادیها و رضایت‌ها در نیمه اول فیلم است که هنوز آثار جنایت‌ها، خارج از حد تحمل نشده و کشتارها و ظلم‌ها به حد نهایی نرسیده است. برخی می گویند که اولیور استون باید دست از ساختن فیلم در مورد جنگ ویتنام بردارد، چون هرچند بسیار خوب می سازد و این کاررا با استادی انجام می‌دهد اما دیگر اصل موضوع، خسته کننده شده است. اما باور این ایده، دشوار است. او یك قصه‌گوی طراز اول در این زمینه است و قبول کنیم که از هر فیلمساز دیگری که طی این دو دهه درباره ویتنام، اثری سینمایی ساخته است، بهتر و واقعی‌تر می تواند این کار را انجام دهد، چون خود در این جنگ مشارکت داشته و آن را متأسفانه یا خوشبختانه با پوست و استخوان حس کرده است.

ذهن بیدار

و ممکن است که استون در لابلای ساختن فیلم‌هایی از این‌دست و در گرمای تدوین آنها، دچار قصورهایی هم بشود، اما چنان دست متبحر و ذهن بیداری دارد که بر هر یك از نماهایش، رنگ تند حقیقت را می‌زند. هر نمای «بهشت و زمین»، آکنده از موج زندگی است و در آن می‌توان درد و رنج را با تمام وجود احساس کرد. استون، شوخی نمی‌کند. او شاید جدی‌ترین و سرسخت‌ترین فیلمساز زمان ما باشد. دیرزمانی راجع به اینکه چرا بعضی فیلمسازان آمریکایی ملایم‌اند و در بیان حقایق تند اجتماعی کوتاهی می کنند، بحث و جدل جریان داشت، سپس، برایان دی پالما تیزتر و تیزتر شد ولی مورد این انتقاد قرار گرفت که چرا این همه پرخاشگر است. و آنگاه اولیور استون زخم دیده از جنگ ویتنام سربلند کرد و خالق بعضی آثار حماسی شد و او نیز مورد این اتهام قرار گرفت که افراطی و خیال‌پرور است. از دولت آمریکا چه انتظاری جز این می‌رود؟ او این دولت را متهم به کشتار بی‌رویه و ضدانسانی و شرم‌آور در ویتنام کرده و گفته است که با دخالت عناصر دولتی بود که جان اف کندی، رئیس جمهوری پیشین آمریکا به قتل رسید (استون، این فرضیه بسیار جالب را در فیلم «جی.اف.کی» محصول دسامبر ۱۹۹۱ مطرح کرد). استون، بازار معاملات موجود در شهرهای بزرگ تجاری آمریکا را یك «منفعت خانه بی شرمانه» توصیف کرد (در فیلم «وال استریت»، محصول دسامبر ۱۹۸۷) و در فیلم «دورز» (محصول دسامبر ۱۹۹۰) مدعی شد که هرچه از فرهنگ ویژه جوانان در عرصه‌های موسیقی و هنر غرب برمی‌آید، آغشته با فساد است. حرف‌های او در تریلوژی ویتنامی اش، به حدی وحشتناك برای دولت آمریکا غیرقابل هضم است. آیا باز می‌توان توقع داشت که سینماروهای عامی و وابسته‌های دولت آمریکا، کار او را که از پیشروترین افراد در صنعت فیلمسازی غرب است و صاحب آگاهی و جهت گیری درست در زمینه مسایل سیاسی است، تایید کنند؟

هرچه هست

ناگفته نماند که بجز هیپ‌تی‌لی و تامی‌لی جونز، سایر هنرپیشه‌های عمده و بازیگران نقش‌های اصلی در «بهشت و زمین»، **جوان چن** بازیگر هنگ‌کنگی ساکن آمریکا و بازیگر فیلم «آخرین امپراتور» ساخته ۱۹۸۷ برناردو برتولوچی، **هانگ.اس.انگور**، بازیگر کامبوجی‌تبار تبعه آمریکا و هنرپیشه فیلم «مزارع کشتار»، ساخته‌ی ۱۹۸۴ **رولاند جاف** و **دبی رینولدز** بازیگر قدیمی آمریکایی و هنرپیشه فیلم‌های کمدی رمانتیك دو دهه ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ هستند. موزیك فیلم را کیتارو، موسیقیدان برجسته و نامدار ژاپنی ساخته که نامزد دریافت جایزه اسکار نیز شده است و مدیر فیلمبرداری آن، رابرت ریچاردسون است. اما هرچه هست مانند همیشه متعلق به اولیور استون است. درست است که آکادمی علوم و هنر سینمایی، با بی اعتنایی آشکار به کار او، «بهشت و زمین» را یکی از آثار برگزیده سال معرفی نکرد و فقط در یك رده آن را کاندیدای دریافت جایزه اسکار کرد، اما استون بعنوان برنده اصلی دو دوره ۱۹۸۶ و ۱۹۸۹ این جوایز، و خبرساز عمده سالهای ۱۹۸۷، ۱۹۹۰ و ۱۹۹۱ آن، نیك می داند که به چیزی بیش از این جوایز برای پیدا کردن جایی شامخ در دفاتر تاریخ فیلمسازی احتیاج دارد و آن، حقیقت گویی است. کاری که او هیچگاه در آن احتیاط و ترس را نپذیرفته است.





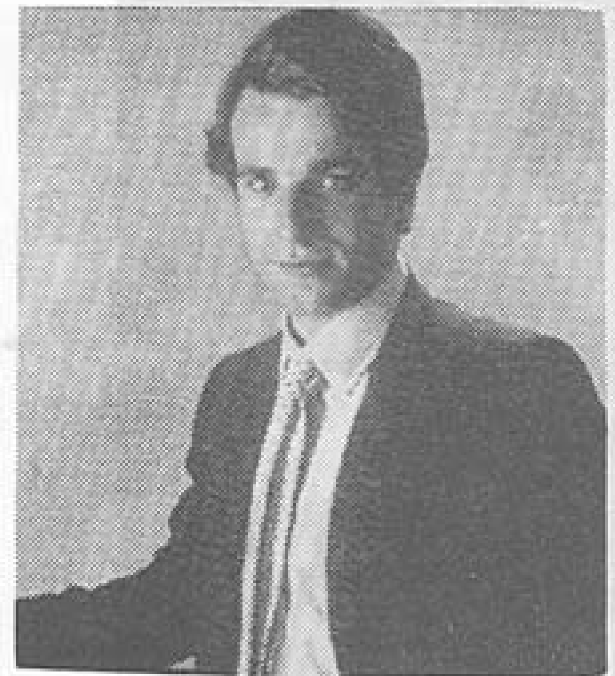
«به نام پدر»، مرثیه‌ای بر عدالت در انگلستان

* ترجمه و گردآوری:
وصال روحانی

از جیم شریدان، فیلمساز بسیار مستعد ایرلندی، هیچگاه انتظاری جز این نمی‌رود. او را یك سینماگر دردسرساز می‌دانند، چرا که دیدگاهش و فیلم‌هایی که می‌سازد، عمدتا خط و ربط وقایع تند اجتماعی و گرایش‌های خطرناك سیاسی را دارد، درست است که «پای چپ من»، فیلم بسیار غنی سال ۱۹۸۹ که جایزه اسکار بهترین بازیگر مرد سال را نصیب **دانیل دی لوئیس**. کرد، اثری، در باره یك شاعر و نقاش قانع ایرلندی است اما شریدان دورادور او، تنش‌های اجتماعی را می‌بافد و بذر اختلاف می‌پاشد. تا به آن حد که فریادهای این شاعر هنرمند، پیش از آنکه در ضدیت با معلولیت جسمی خود باشد (او از دو دست فلج است و بیشتر کارهایش را با پای چپ خود که از فرط استفاده توانایی‌های یك دست را پیدا کرده، انجام می‌دهد) در فغان از مصیبت‌های اجتماعی است، او فریاد می‌زند چون نابرابری‌های اجتماعی به فقر او و خانواده اش منتهی شده است و آثار زندگی اجتماعی را در منافات با عدالت می‌بیند.

خواست‌های کمپانی‌ها

فیلم بعدی شریدان که با نام «زمین» و در دسامبر ۱۹۹۰ عرضه شد و از بازی استثنایی ریچارد هریس و بازی سنگین تام برنگر سود می‌جست، باز داستان تصاحب یك قطعه بزرگ زمین، خواست‌های کمپانی‌های بزرگ و قید و بندی است که دولتها بر دست و پای شهروندان بیچاره می‌زنند. «زمین»، تایید دیگری بود بر استعداد خلاقه‌ی شریدان در پرورش



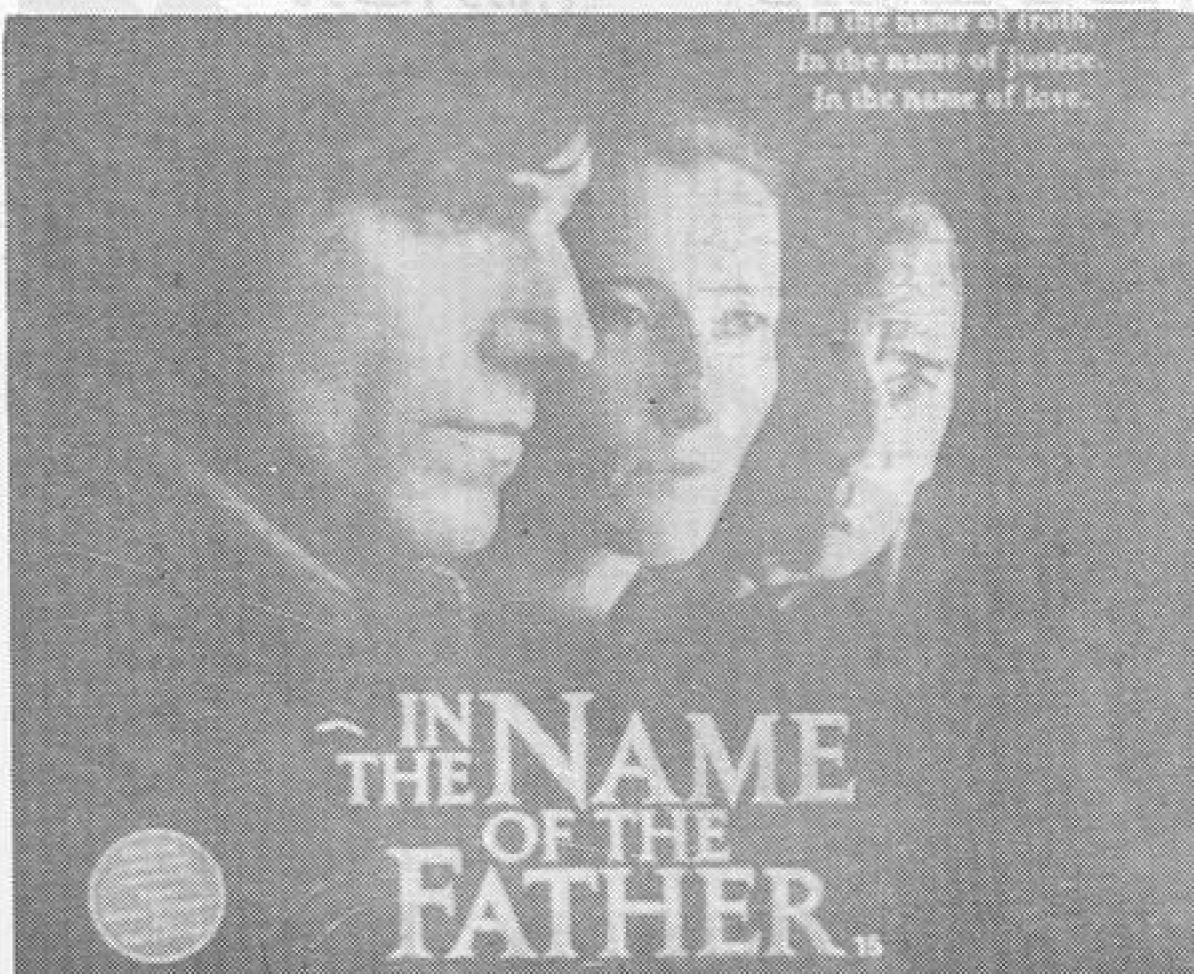
موضوعات اجتماعی و در تدوین برخوردهای آحاد اجتماع بر سر مسایلی که زائیده‌ی قوانین غلط است. به این دلایل و با این پس زمینه بود که وقتی از اواخر دسامبر ۱۹۹۳، فیلم تازه شریدان با اسم «به نام پدر» در تماشاخانه‌های آمریکا، کانادا و بریتانیا عرضه شد، همه انتظار شکل‌گیری یك سری بحران‌های دیگر اجتماعی را بر پرده سینما داشتند و این انتظار، به هیچ روی بدون پاسخ نمانده است. همانند موضوع فیلم «بازی گریه» اثر درخشان سال ۱۹۹۳ **نیل جوردن** دیگر فیلمساز مبتکر بریتانیایی، «به نام پدر» داستان اجحافی است که دولت بریتانیا به افراد در مظان اتهام همکاری با ارتش آزادیخواه ایرلند روا می‌دارد. در «بازی گریه»، یك مامور ارتش گروگان می‌گیرد، حرکت می‌کند و دولت بریتانیا را منفعل ساخته و به تعقیب کننده صرف خود بدل می‌سازد، اما در کار تازه شریدان دولت بریتانیا یك فرد بی‌گناه را به اتهام عضویت داشتن در گروههای ارتش جمهوریخواه ایرلند بازداشت می‌کند و مورد شکنجه قرار می‌دهد و بدترین مظالم اجتماعی را بر سر او نازل می‌کند.

برای گردش و تفریح

بازهم دانیل دی لوئیس که از ۱۹۸۶ به این سو، خالق جالب‌ترین کاراکترها در سینمای بریتانیا و آمریکا بوده است، نقش اول را در فیلم تازه شریدان بازی می‌کند، او در نقش «جری کانلون» ظاهر می‌شود که یك فرد اهل بلفاست (مرکز ایرلند شمالی) است و در تابستان ۱۹۷۵، برای گردش و تفریح، سفری به لندن انجام می‌دهد، اما در طول همین سفر و تفرج است که پلیس انگلستان او را دستگیر می‌کند و اعلام می‌دارد که او یکی از نیروهای ارتش مورد بحث است. حال آنکه چنین نیست و در این مورد، او کوچك‌ترین عمل را مرتکب نشده است، نه شریدان مدعی می‌شود و نه بیننده حس می‌کند که جری کانلون، یك فرد صددرصد بی‌گناه و عاری از عیب و مبرا از خلاف است. اما مساله این است که کانلون اگر دهها خلاف اجتماعی را مرتکب شده باشد (که ظاهرا شده است) کوچك‌ترین اقدامی در ارتباط با ارتش آزادیبخش ایرلند انجام نداده و در مورد پرونده ای که برایش تنظیم شده، کاملا بی‌گناه است و هیچیك از اتهامات وارده به او، صحیح نیست. محاکمه‌ای تقلبی برای او به راه می‌اندازند و او را در آن محکوم کرده و بعنوان یك تروریست زندانی‌اش می‌کنند شریدان به ما نشان می‌دهد که پلیس، افسران و بازجویان پرونده، خانم ماربل (اشاره به یك سریال تلویزیونی بریتانیا که یك زن پیر در آن، حلال مشکلات جنایی و روشن کننده چهره قاتلان می‌شود) و همانند او با ترحم نیستند و به هر عمل شنیعی برای اقرار گرفتن دروغین از متهمان دست می‌زنند. در فیلم می‌بینیم که آنها با بیرحمی ترس برانگیزی، از هر چهار متهم اصلی ماجرا، به زور اقرار می‌گیرند و آنها را به شدت مورد ضرب و شتم قرار می‌دهند و شدیدترین آزارهای جسمی و روحی را روی آنها اعمال می‌کنند و شریدان به وضوح به ما نشان می‌دهد که چگونه پلیس انگلستان، این جوانان متهم را با اعمال ضدانسانی خود از درون می‌شکند و مورد ارعاب قرار می‌دهد.

ظالمانه‌ترین شیوه‌ها

بنظر شریدان، که به سرعت به نظر تمام تماشاگران فیلم نیز بدل می‌شود، نحوه طرف شدن با این جوانان بی‌گناه و متهم، یکی از ظالمانه‌ترین شیوه‌های پلیسی و قضایی در تاریخ حیات بریتانیا است و موجب شرمساری است. ماموران و بازرسان بریتانیایی، به این مظالم اکتفا نکرده و بعد از گرفتن بعضی از نکات لازم از زبان زندانیان، پدر جری کانلون را هم که ایفای نقش او با «پیت پوستل ویت» است و چهره‌ای روحانی و آرام دارد، در کنار او زندانی می‌کنند و مورد شکنجه و آزار مستمر قرار می‌دهند به این امید که از او هم اقرار موهومی را بگیرند. و چون پدر کانلون، از توان جسمانی زیادی برخوردار نیست و شکننده و پیر است، به آرامی زیر شکنجه‌ها، ضعیف و ضعیف‌تر می‌شود و رنگ می‌بازد و به سوی مرگ می‌شتابد. ماموران، مخصوصا به او کمك‌های پزشکی نمی‌رسانند و او را در حالت درد و غم، تنها و بی‌یاور می‌گذارند و پدر جری کانلون، با همه‌ی مدارا و حالات انسانی و بی‌گناهی‌اش، به آرامی مرگ را لمس می‌کند. مرگ آرام پدر، بیش از هرچیز برای جری کانلون، سایر زندانیان و برای کل ناظران این بی‌ترحمی، ناگوار و موجب اندوه است، اما شریدان، ذره و لحظه‌ای از





گفتن مستقیم حقایق عقب نمی نشیند. دوربین او، نگاه تیز و مستقیمی به دل ظلمت‌ها و ستم‌ها است. او نه چیزی را سبك می کند و نه ترجیح می‌دهد به دلایل سیاسی و به خاطر مصلحت، از جلوه‌گر شدن کامل مسایل دوری گزیند و راه سلامت و مماشات را طی کند. و چون شریدان هرچیزی را به وضوح و بطور کامل بیان می کند و ظلم‌های روا شده در حق زندانیان را یکی‌یکی تشریح می‌کند، بیننده‌ها به سرعت با زندانیان و همفکران آنها یکی شده و بر دولت بریتانیا لعنت می فرستند.

بی‌انصافی وسیع

جنبه واقع‌بینی شریدان، این حسن بزرگ را دارد که تماشاگران را با بی‌انصافی وسیع موجود در سیستم قضایی بریتانیا آشنا ساخته و مردم را به ستم‌هایی که در زندان‌های این کشور برای گرفتن اقرار از زندانیان بی‌گناه صورت می‌پذیرد، واقف می‌سازد و به همین سبب است که حتی مردمی که نسبت به آرمان‌های ایرلندی‌ها طی دو دهه اخیر بی‌تفاوت بوده‌اند، با دیدن فیلم «به نام پدر»، نسبت به حرف‌ها و خواست‌های آنان حساس‌تر شده و مطالعه بیشتری روی این مساله صورت داده و حق را به جانب مردمان آزادیخواه و جمهوری طلب ایرلند داده‌اند. مردمی که از فساد دربار سلطنت انگلستان به تنگ آمده و به این باور درست رسیده‌اند که راه سالم زیستن، رهایی یافتن از زیر یوغ این حکومت فاسد و ایجاد حکومت جمهوری در ایرلند شمالی است. همان طور که از سالها پیش نمونه‌ی آن در ایرلند جنوبی تاسیس شده است. بی‌شك، جیم شریدان از رده فیلمسازانی به حساب می‌آید که کار آنها را در تدوین بافت و ساختمان فیلم موردنظرشان، کار قدم به قدم و اقدام لحظه به لحظه توصیف می کنند. یعنی هرگامی را آسان و با حساب برمی‌دارند و صحنه بر روی صحنه می افزایند و ناگهان تحولی عظیم در روند کاراکتر سازی خود بوجود نمی‌آورند. بلکه لحظه به لحظه و گام به گام، تنش‌ها را زیادتر کرده و کاراکترهای خود را در گرماگرم تشنج‌ها، با بیننده‌ها آشنا می کنند. او به یك آرشیتکت مجرب می‌ماند که آجر روی آجر می گذارد و به آرامی و به نوبت، عمارت قصه‌ی خود را بنا می کند و در این اثنا، به بیننده آثارش، جان و اشتیاق می‌دهد. عده‌ای بدرستی می‌گویند که «به نام پدر»، بیش از آن‌که داستان مبارزه‌ی این مرد جوان با سیستم دولتی و قضایی فاسد انگلستان باشد، حکایت شکل‌گیری رابطه‌ای عمیق‌تر و عاطفی‌تر بین او و پدرش است که در کنار او در زندان آرمیده است و دستش به جایی نمی‌رسد. جری کانلون، به آرامی داستان وابستگی عاطفی‌اش را به پدر خود کشف می کند و برای او غصه می‌خورد و راجع به ارتباطات خانوادگی خود و نقشی که کشورش باید در زندگی او ایفا کند (اما نمی کند) بطور عمیق می اندیشد. بواقع، «به نام پدر»، داستان حل شدن ماجراهای سیاسی زندگی و وابستگی‌های خانوادگی درون وجود جری کانلون است و او باید در ایام زندانی بودن دریابد که چه کرده است و چه می کند و جامعه و خانواده برای او چه می‌کنند. هرچند همه چیز برای او اندوهبار است، و اما جری کانلون به آرامی می فهمد که تا چه حد درگذشته به خانواده‌اش بی‌توجه بوده و براستی تا چه حد باید به آنها وابسته شده و به آنها افتخار کند. و به انگلستانی که این گونه به او ظلم می‌کند، با تمام وجود پشت کند.

یك هنرپیشه با کلاس

شریدان، یك بار دیگر از خدمات هنرپیشه‌ای برخوردار می‌شود که تمام مردم قبول دارند با استعدادترین هنرپیشه نسل جدید سینمای بریتانیا و یکی از مستعدترین هنرپیشه‌های فعلی جهان است. دانیل دی لوئیس از همان سال ۱۹۸۶ که با بازی در فیلمهای «رختشوی زیبای من»، ساخته‌ی غیرمتعارف **استیفن فریزر** و «اتاقی با منظره»، ساخته‌ی کلاسیك وشیك **جیمز ایوری** درخشید، به همه جهانیان نشان داد که هنرپیشه با کلاس تازه‌ای گام به عرصه نهاده است. بازی او در «بار هستی»، ساخته‌ی ۱۹۸۸ **فیلیپ کافن**، چیزی استثنایی نبود، اما «پای چپ من»، او را به بالاترین مدارج رساند و صاحب اعتبار کامل هنری و تایید مجامع ذی‌نفوذ کرد. «آخرین موهیکان» که فیلمی وسترن و بسیار معظم و ساخته‌ی **مایکل مان** است و در دسامبر ۱۹۹۲ عرضه شد، او را در عرصه‌ای دیگر نیز با استعداد نشان داد و سال ۱۹۹۳، او را با دو فیلم عالی دیگر، در معرض دید مردم نشاند. یکی «به نام پدر» که وصف‌اش رفت و برای بازی عالی در آن، برای دومین بار در چهار سال اخیر، نامزد دریافت جایزه اسکار بهترین بازیگر مرد نقش اول سال شد. و دیگری، فیلم رمانتیك و بسیار غنی **مارتین اسکورسیس** با نام **عصر بی گناهی**، که در آن نقش مرد جوانی را بازی می کند که کشاکش شیفتگی به دو زن متفاوت گرفتار آمده است. موفقیت عظیم هنری و تجاری این دو فیلم، نشان می دهد که دانیل دی لوئیس با پیشنهادهای وسیع تازه‌ای برای سالهای بعد مواجه خواهد شد.

ناگفته نگذاریم که ایفای نقش وکیل زن در این فیلم، با «اماتامسون» به دیگر هنرپیشه قوی بریتانیایی است که به خاطر همین رل، کاندیدای جایزه اسکار نقش دوم زن شد، همان طور که خود فیلم و شریدان نیز کاندیدای دریافت جوایز اسکار شدند. مطمئنا جیم شریدان می‌داند که با کدام عناصر و عوامل کار کند. بر خلاف «بازی گریه» نیل جوردن که از خبرسازترین فیلم‌های سال ۱۹۹۳ بود، «به نام پدر» نه با روابط عاشقانه کاری دارد و نه کاراکترهایش را از وادی کاویدن درون و از دهلیز مظالم اجتماعی نجات می‌دهد. این یك کار بسیار جدی و تاثرآور از کارگردانی معتقد به اصول است.



ساختار سینما

ترجمه: اُمید حبیبی نیا

سینما به عنوان یك تولید اجتماعی دارای نمودهای مختلفی است که لایه‌های هنری، اجتماعی و اقتصادی آنرا در یك ساختار منحصر به فرد منسجم می سازد، ساختاری که دریك قرن گذشته با تکامل و پیچیدگی خاص خود بخش‌های گوناگون صنعت، تجارت و هنر را به یکدیگر پیوندزده است و به یك رسانه موثر و پویا در جامعه کنونی بدل شده است. مطلب حاضر نگاهی گذرا بر ویژگیهای اساسی و بنیادین این ساختار دارد و ترجمه بخش دوازدهم کتاب The Dynamics Of Mass Communication اثر جوزف. ار. دومینیك (۱۹۹۲) است، این نوشتار با اندکی تلخیص در بخش آخر از نظر شما می گذرد، امید آنکه بتواند به بخش‌هایی هر چند ناچیز از پرسشهای علاقمندان پیشرفت سینما، صاحبنظران و دانشجویان سینما، علوم رفتاری و ارتباطات، پاسخ دهد و علاقمندی آنان را برانگیزاند.

***

آیا شعار قدیمی هالیوود را بخاطر می‌آورید؟ «فیلمها حالا بهتر از همیشه هستند!» خوب، این هم نظری ست، اما آنچه واقعی به نظر می‌رسد آن است که «صنعت سینما» حالا بهتر از همیشه است، در پایان دهه ۱۹۸۰ موسسات سینمایی رشد چشمگیری یافتند، فروشندگان و کرایه‌دهندگان ویدئوکاستها افزایش یافتند و فیلمهای بیشتری تولید شد.

همینطور نشریات سینمایی (مانند ورایتی که حکم کتاب مقدس را در صنعت سینما داشته) رشد یافتند، علاوه بر اینها نوارهای ویدئویی در مقابل سینماها صف‌آرایی کردند و بطرز آشکاری در توسعه بازار نقش داشته‌اند، نوارهای ویدئویی دارای خصوصیات زیر هستند:

؛ برای بازار دوم سینما خلق شده است، در حال حاضر منبع اولیه درآمد بسیاری از کمپانیهای فیلمسازی ست.

؛ به عرضه فیلمهای تازه، خصوصاً توسط تهیه‌کنندگان مستقل شتاب می بخشند.

؛ بودجه متوسطی را برای تولید فیلمهایی فراهم می‌آورند که کیفیت آنها تماشاگران تازه‌ای را به سینماها جلب می کند.

صنعت سینما، بهرحال حرفه‌ای است که براساس یك توالی امور شکل گرفته است. اوقات بحرانی، اوقات خوشی را به دنبال دارد. در سال ۱۹۸۹ بسیاری از ناظران رسیدن ابرهایی را بر افق سینما پیش بینی می‌کردند، تجارت نوار آرام گرفت و تعداد زیادی فیلمهای تولید شده در انتظار سرنوشت بودند، بودجه‌ها از کنترل خارج شد، و بحران مانند یك کابوس پشت سر گذاشته شد، چنانکه ورایتی تاکید می کند فیلمهای بعدی در سالهای آتی هم باید بازارهای داغ یا کسادی را همچون گذشته انتظار داشته باشند.

سازمان صنعت سینما

صنعت سینما حرفه‌ای‌ست که هدف نهایی‌اش کسب درآمد است. این جمله ممکن است برخلاف اعتقاد بسیاری ازمردم به نظر برسد که تصورمی کنند تولید فیلم هنری‌ست که بوسیله افراد خلاق و تخیل‌پرداز صورت می گیرد و هدف اولیه‌اشان نائل شدن به فضیلتهای زیباشناسانه است.اگرچه ممکن است اینهم درست باشد که بگوییم فیلم شکلی از هنر

است. اما صنعت سینما حرفه‌ای‌ست که در پی کسب سود است. اگر یك فیلم پر سود جنبه‌های هنری نیز داشته باشد مایه خوشبختی است اما جنبه‌های هنری معمولاً بوسیله عوامل اقتصادی که تهیه یك فیلم راتضمین می‌کند در حاشیه قرار می‌گیرند. در تحلیل ما از صنعت سینما، ساختار کلی این رسانه در سه بخش تقسیم می‌شود:

۱ـ تولید.
۲ـ توزیع
۳ـ نمایش.

تولید:

درباره اجزاء تولید کمی جلوتر بحث خواهیم کرد. فیلم‌ها بوسیله سازمانها و افراد مختلفی تولید می‌شوند. برای سالهای متمادی، استودیوهای بزرگ تمام تولیدات را واقعاً تحت کنترل خود داشتند. اما تولیدات مستقل بزودی گسترش یافت. در سال ۱۹۸۷ تولیدات مستقل در حدود ۳٪ کل فیلمهای تولیدی بود. در حاضر حاضر استودیوهای بزرگ از بسیاری از فیلمهایی که توسط کمپانیهای مستقل ساخته می‌شود حمایت می‌کنند و توزیع آنها را برعهده می‌گیرند.

احتمالاً بزرگترین تغییر در تولید در پایان دهه ۸۰ افزایش تعداد فیلمهایی بوده‌است که در هرسال به معرض نمایش گذارده می‌شود. این امر بطور مستقیم نتیجه رشد درآمد کل فروشی است که رونق بازار ویدئوهای خانگی و به تبع آن مراکزنمایش به ارمغان آورده‌اند. در مجموع ۵۱۳ فیلم در سال ۱۹۸۸ نمایش داده شد که ۵۵ درصد رشد به نسبت سال ۱۹۸۲ نشان می‌داد. کمپانیهای بزرگ تولید فیلم (کلمبیا ـ پارامونت ـ فوکس قرن بیستم ـ MGM و یونایتد آرتیستز ـ دیزنی ـ اوریون ـ وارنر برادرز ـ یونیورسال) هر کدام ۱۲ تا ۱۸ فیلم در سال تولید کرده‌اند در جدول زیر سهم درآمد هر کدام از استودیوها در سال ۱۹۸۸ نشان داده شده است:

آمار سهم درآمد کل از فروش فیلمها در سال ۱۹۸۸

کمپانی	(٪) سهم به درصد
پارامونت	۱۶
دیزنی	۲۰
وارنرز	۱۱
اریون	۷
فوکس قرن بیستم	۱۱
یونیورسال	۱۰
کلمبیا	۳
MGM/UA	۱۰
سایرین	۱۲

توزیع:

بخش توزیع در صنعت سینما، مسئولیت عرضه حلقه‌های فیلمها به صدها سینما و درایوین سینما در ایالات متحده و سراسرجهان را بر عهده دارد. در سالهای اخیر کمپانیهای توزیع کننده همچنین فیلمها رایه شبکه‌های تلویزیونی و بازارهای ویدئوکاست و ویدئودیسك عرضه می‌کنند.

کمپانیهای توزیع کننده روابط نزدیکی با صاحبان سینماها در سراسر جهان دارند و همچنین یك سیستم عرضه فیلم ایجاد می‌کنند که فیلم را قبل از زمان نمایش‌اش در یك سینما تامین و به دست صاحب سینما می‌رساند. بطورکلی ثبت تقاضاهای سینماهای محلی برای یك فیلم و مسئولیت تولید چاپهای مضاعف از یك فیلم برای نمایش گسترده آن ازوظایف کمپانیهای توزیع کننده است. آنها وظیفه تبلیغ و آگهی‌های مربوط به فیلم را نیز بر عهده دارند. غالب توزیع کنندگان سینما توسط استودیوهای ذکرشده اداره می‌شوند. این کمپانیها در هر دو شاخه تولید و توزیع فعالیت می‌کنند.

چهره توزیع فیلم هم در سالهای اخیر دستخوش تغییرات بسیاری شده است. افزایش تعداد سینماها وضعیتی ایجاد کرده که دیگر یك توزیع کننده اصلی نمی‌تواند تمام نیازهای سینماها را تامین کند، در نتیجه تعداد بیشتری توزیع کننده‌های مستقل با وظایف خاص پدیدار می‌شوند. «اتاقی با یك منظر» برای مثال در سالهای گذشته زمان سختی را برای ورود به سینماها پشت سرگذاشت وتنها ۲۳ میلیون دلار از گیشه کسب کرد. بطور کلی بررسی در زمینه فروش گیشه روشن می‌سازد که تعدادزیادی ازطرفداران فیلم کاستهای با کیفیت مطلوب را از ویدئوکلوبها اجاره می‌کنند و به همین نحو این هواداران بطرز آشکاری مترصد بر پرده آمدن فیلمهای تازه در سینماهای محلی خود هستند.

طبیعت توزیع فیلم، بهرحال متضمن آن است که کمپانیهای بزرگ همیشه قسمت اعظم تجارت را بر عهده داشته باشند، زیرا اولاً، برای یك تهیه کننده مستقل یا کمپانی کوچك توزیع کننده ارتباط با سینماها و شبکه سینماهای زنجیره‌ای در سراسر جهان بسیار گران تمام می‌شود و ثانیاً در حالی که استودیوهای بزرگ می‌توانند به صاحبان سینماها یك جریان دائم از فیلمهایی را که پیوسته با نام سوپرـ استارها شروع می‌شود وعده دهند، یك کمپانی کوچك نمی‌تواند در این رقابت برای مدت طولانی دوام آورد.

کمپانیهای توزیع کننده همچنین برای تولیدکنندگان مستقل یك منبع تامین مالی هستند. این کمپانیها به تولید کنندگان فیلم برای تمام هزینه‌های قابل پیش‌بینی فیلم، پول قرض می‌دهند، به این ترتیب استودیوهای عمده عملاً علاقمند به مشارکت در تولید فیلمهایی شده‌اند که خود مستقیماً در تولید آن نقشی نداشته‌اند.

نمایش:

در سالهای اخیر شاید جالب‌ترین موضوع آن بوده که نمایش نیز در کنار صنعت سینما جای گرفته است. در این زمینه تلویزیونهای کابلی، ویدئوهای خانگی و فیلمهای ضبط شده روی نوارها کانالهای اصلی صدور فیلم به عرصه تازه‌ای بود که در عین حال از نقش سینماها نمی‌کاست. به این طریق بازار نمایشهای تصویری داغ شد، و با ۱۵ درصد افزایش از سال ۱۹۸۵ به حدود ۲۲/۸۰۰ مورد در سال ۱۹۸۸ رسید. این افزایش شتابان نمایش‌های ویدئویی دلایلی داشت؛ اول آنکه توزیع کنندگان سینمایی متوجه شدند که نمایشهای تصویری می‌تواند برای تلویزیونهای کابلی و خریداران نوارهای ویدئویی جذاب باشد بنابراین سود سرشار برای یك استودیو ناشی از موفقیت یك نمایش درتلویزیونهای کابلی و نوارهای ویدئویی بود. نمایشها هنوز در صنعت نقش مهمی را برعهده دارند.

دوم آنکه صاحبان سینماها بر روی ویدئوها سرمایه‌گذاری کرده‌اند تا مردم را به سینماها باز گردانند. آنها انتظار دارند مردم عادت بیرون رفتن ازخانه را برای دیدن فیلمهای تازه در سینماها حفظ کنند. مجتمع‌های سینمایی چهار، شش یا هشت پرده برای نمایش فیلم دارند و هنوز نقش مهمی در جلب تماشاگران ایفا می‌کنند. اغلب سینماهای جدید حدود ۲۰۰ تا ۴۰۰ صندلی بصورت رزرو برای مشتریان دائمی خود دارند. کاخ‌های سینمایی همچنان از دهه۲۰ و ۳۰ تغییر نیافته باقی مانده‌اند اما از درون تغییرات شگرفی را شاهد بوده‌اند، به عبارت دیگر داخل سینماها همچون مغازه‌های قدیمی شده است. جلب رضایت مشتریان و ایجادوسایل آسایش آنها در سینماها حالا با بسته‌های پاپ کورن، با آب معدنی و کاپوچینو که به مشتریان عرضه می‌شود، همه‌گیر شده است. از سوی دیگر درایوین سینماها بطور گسترده‌ای متروك می‌شوند و در سال ۱۹۸۸ تنها حدود ۱۸۰۰ درایوین سینما باقی مانده بود و بیشتر آنها حتی به اندازه مخارج خود نمی‌توانستند فروش کنند و در نتیجه ترجیح دادند به کار خود خاتمه دهند.

بخش نمایش بوسیله صاحبان عمده کنترل می‌شود، تعداد اندکی از نمایشگران مستقل در بازار بزرگ تجارت باقی مانده‌اند، پرده‌های نمایش در تصاحب ۷ شرکت اصلی است که حدود ۸۰ درصد سینماها را تحت پوشش دارند، بعلاوه توزیع کنندگان سینما به بخش نمایش بازگشته‌اند و بعنوان استودیوهای عمده که سینماهای زنجیره‌ای در اختیار دارند، بازار را در دست دارند. درسال ۱۹۸۸ بزرگترین شبکه سینماهای زنجیره‌ای «مجتمع سینمایی یونایتد آرتیستز» (U.A.T.C) با حدود ۲۰۰۰ پرده سینما بود که بوسیله یك شرکت کانادایی به نام سینه پلکس اودئون کنترل می‌شود.

ادامه دارد

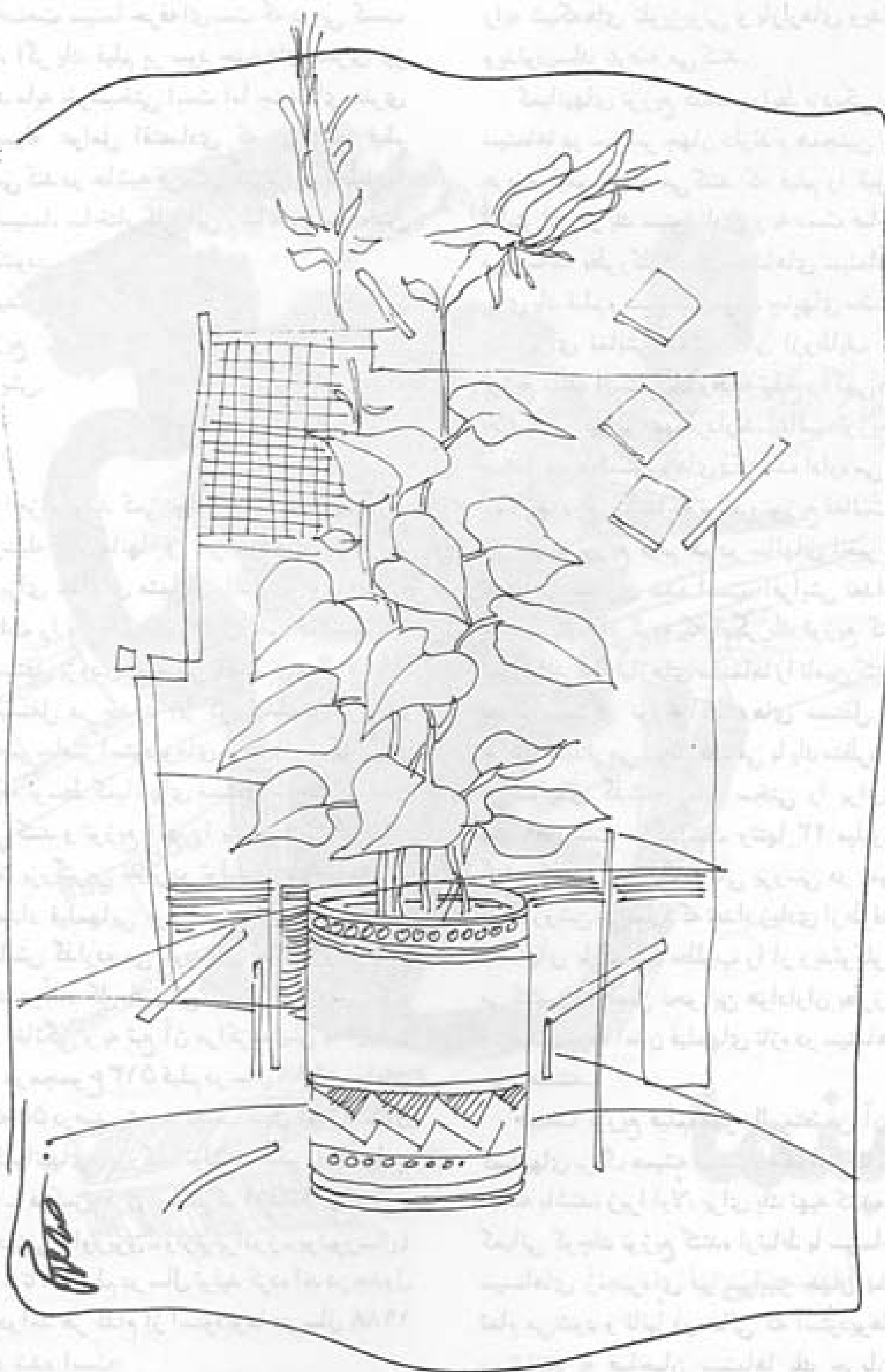
□ پانویس:

● در سال ۱۹۹۳ فیلم پارك ژوراسیك به کارگردانی اسپیلبرگ رکورد فروش ئی‌تی را شکست و در حال حاضر پرفروش‌ترین فیلم تاریخ سینما محسوب می‌شود.



«گُل» در ترانه‌های محلی

○ ابوالقاسم فقیری



گل نعمتی است هدیه فرستاده از بهشت
کسائی مروزی

گل مظهر زیبایی و طراوت و دوست داشتنی ترین موهبت خدایی است. ایرانیان از دیرزمان به باغ و گل دلبستگی داشته و هر جا توانسته اند به احداث باغهای سرسبز و پرگل و ریحان همتی جانانه نشان داده اند. هم اینك یادگارهای چشم نواز و روح پرور پیشینیان را می توان در گوشه و کنار ایران مشاهده کرد.

باغ بی گل رانمی پسندیم، گل چشم و چراغ باغ است. هر صاحبدلي چون به باغ وارد شود، بی اختیار به جانب گلهای معطر باغ کشیده می شود. این خود پیوند گل و آدمی است، پیوندی سرمدی.

عمر گل کوتاه است و همین کوتاهی عمر سبب قرب و منزلت این هدیه جادویی خداوند شده است. راستی اگر گل عمری طولانی داشت و سالها با آدمی می ماند همین کیفیت امروزی را هم داشت؟ مسلم که نه، آن وقت گل هم می شد مثل خیلی چیزهای دیگر که قدرشان را کمتر می شناسیم.

علاقهٔ آدمی به گل ویژهٔ گروه خاصی نیست. گل عزیز است و همه درحدّ توانشان گل را به خانه خوانده گرامیش می دارند.

امروزه هر خانوادهٔ ایرانی آرزوی داشتن یك باب خانه را دارد، هر چند این خانه کوچك باشد. کنار باغچه نشستن، چشم به گلهای زیبا دوختن، مشام جان را از عطر گلها انباشتن، خودش نعمتی است.

در گذشته حیاط خانه‌ها بویژه در شیراز، اکثراً با آجر فرش بود؛ مخصوصاً آجرهای نظامی که در ابعادی بزرگ تهیه می شد.

عصرهای تابستان حیاط خانه را آب می پاشیدند، دقایقی بعد آجرها آب را به خود می گرفتند، خنك می شدند. قالی و قالیچه‌های خوشرنگ قشقایی را کنار باغچه‌ها پهن می کردند و می نشستند. از جمله گلهایی که آن زمان در باغچهٔ هر خانواده شیرازی دیده می شد، اینها بودند:

۱ـ گلهای بوته‌ای مثل: لاله عباسی ـ شاه پسند ـ میمون ـ میخك ـ قرنفل ـ زلف عروسون ـ اطلسی ـ همیشه بهار ـ نیلوفر ـ شمعدانی «شمعدانی پیچ ـ شمعدانی عطری، شمعدانی حرامزاده ـ شمعدانی بلوتی،...» ـ ناز ـ مینا ـ پریوش و...

۲ـ گلهای درختی، مثل: گل نسترن، گل محمدی، گل زرد، گل آتشی، گل بیدمشك، گل یاس، گل یاسمن، گل رازقی، گل محبوبه، یاس عطاءالدوله، و... که بعضی از این گلها را در گلدانهای بزرگ می توان نگهداری کرد.

در این میان گل لاله عباسی در اکثر خانه‌ها یافت می شد. به این گل «گل مرد» هم می گویند. چون صبحگاهان با رفتن مرد از خانه، لاله عباسی ها توی هم میروند، و غروب که مرد به خانه بازگشت از هم باز می شوند. این گل به رنگهای سفید، سرخ، زرد دیده می شوند. بعضی اوقات این رنگها درهم مخلوط شده، ترکیب زیبائی را می آفریند.

می گویند اگر بذر این گل را در سرکه خیس دهند، گلهایش به رنگهای مختلف درمی آید. لاله عباسی تا اواخر پائیز ادامه دارد. این گل را چون شاه عباس رواج داده بدین خاطر به گل لاله عباسی معروف شده است. تکثیر لاله عباسی بوسیله دانه انجام می گیرد. بعضی هم سر گیاه را بریده می گذارند برای سال بعد که باز بموقع سبز می شود. در اصطلاح می گویند: «کُنده روست».

از گل به عنوان سمبل زیبایی، انسان هر جا توانسته بهره گرفته است. صنعتگران و هنرمندان ایران‌زمین به این مهم اقبالی شایسته نشان داده و هر جا توانسته‌اند از آن سود جسته‌اند. به همین خاطر نقش گل را از دیرزمان بر روی حجاریها، سفالها، منسوجات، قالی و قالیچه، تمام دست بافته‌ها، اقسام صنایع دستی می توان دید.

این آفریده‌های زیبا را می بینیم و لب به ستایش می گشائیم؛ و همین آبروی هنر و سبب ماندگاری آن می شود. سرایندگان شناخته شده و بی‌نام و نشان ترانه‌های محلی، این شعرهای ناب روزگار ما علاوه بر این که یار و محبوب را به صورت استعاره و سمبلیك گل می نامند، از گل به مفهوم واقعی هم بارها و بارها یاد کرده اند.

مگر روح زیبایی در گل خلاصه نمی شود؟ مگر طراوت و تازگی نشانی از گل نیست؟ مگر شمیم بهاری از گل نشأت نمی گیرد.

گل نشانه ایثار و محبت است. گل با انسان پیوندی ناگسستنی دارد. از این خشت تا آن خشت، گل یار و همراه انسان است. پس نمی توانیم نسبت به «گل» بی اعتنا باشیم.

سالها به گلگشت، گلزار همیشه سرسبز ترانه‌های محلی مشغول بوده‌ام. در سیری در ترانه‌های محلی به جایگاه والای گل رسیدم. برای شما عزیزان صاحبدل هم، گل دسته‌ای فراهم آوردم که می‌خوانید مضمون این ترانه‌ها همان حرفهای شیرینی است که در ترانه‌ها سراغ دارید... در ترانه‌ها صحبت از دل است، دل دروغ را نمی‌شناسد.

جایگاه گل در ترانه‌های محلی

الف ـ هنگامی که یار، محبوب، معشوق، دلدار، نگار، معبود، صنم، عزیز، بت و وِل[1] به صورت گل تجلی می‌کنند.

مرد ـ گل ازقلعه در آرین تا ببینم
بِروُنه‌ی سفرم شاید بمیرم
زن ـ برونه‌ی سفری صحت و سلامت
گل هم مال خودت هَس تا قیامت[2]

○

مرد ـ برو، برو منم پیزارم از تو
خیالم هَس که دست وَردارُم از تو
زن ـ خیالت هَس که تو یاری ندارم؟
گلی دارم که بویش بهتر از تو[3]

○

وِل بالا بلند، گردن گل من
زدی قفل محبت بر دل من
اگر صد بارون رحمت بباره
نشوره مهر دلبر از دلِ من

○

وِل کوچیککی دارم به دهنو
که هر دم زلف خود می‌کرد شونه
اگر یك تالِ موی گل بیفته
شئوم بلبل بچینم دونه، دونه[4]

○

عزیزم گفته بودی سبز پوشم
خودت گلچین و منهم گل فروشم
همه بی‌جاست حرفت ای عزیزم
من از حرف تو گل اندر خروشم

○

از این کوچه به دو، دو میروم من
به دنبال گل نو، میروم من
اگر لطف خدا همرام باشه
دو صد منزل به یك شُو، می‌روم من[5]

○

گل از قلعه درآمد دو به خرمن
نمیدونم چه گله داره از من
برم عرضش کنم پیش خداوند
یقین یاری گرفته، بهتر از من

○

شُو شنبه خیال یارُم اومد
دوشنبه قاصد دلدارم اومد
سه‌شنبه انتظارش می‌کشیدم
که چارشنبه گل بی‌خارم اومد

○

مرد ـ زمستون و بهار مُو چاروادارم
گلم، چی‌چی میخوای واست بیارم
زن ـ مَنُم هیچی نمی‌خوام، تندرستی
اگر بودجه‌ت رسید یك جفت آرسی[6]

○

خـودِ یار گُلم رفتم ببازی
بوالله نکردم دست درازی
کلید باغ گل دست خودم بید
نچیدم گل برای سرفرازی[7]

○

الهی مُو، بقربونت بِرُم گل
بقربون دو چشمونت بِرُم گل
دلت را دیگری خون کرده دونم
بقربون دل تنگت بِرُم گل[8]

○

مرد ـ تو گل بودی و من غنچه‌ی کنارت
تف و لعنت بر آن قول و قرارت
زن ـ تو هم مردی نبودی زن بگیری
نمیرم تا ببینم، روزگارت

○

به دور قلعه می‌گردم چو بلبل
میون قلعه دارم خرمن گل
دو تا دشمن به کار من حریفن
نمیذارند، بچینم غنچه از گل[9]

○

همیشه یاد رویت می‌کنم، گل
گلاب هستی و بویت می‌کنم، گل
اگر صد یار جونی داشته باشم
فدای تار مویت می‌کنم، گل

○

گل سرخ و سفیدم کی میائی؟
بنفشه بلگ بیدم کی میائی؟
تو گفتی گل* در آیه مو، میایم
گل عالم تموم شد کی میائی[10]؟

○

از اون بالا صدای نی میایه
گل من شهربانو، کی میایه[11]
گل من شهربانو، شاه زنها
به گل چیدن خدایا کی میایه

○

خودت گل، قامتت گل، کفش پات گل
قد و بالات بنازم خرمن گل
اگر یك شُو به باغت جا بگیرم
بگردم شاخه، شاخه مثل بلبل

○

اگر مردی به نامردان مزن رو
گل پس مونده‌ی هیشکس نکن بو
گل پس مونده‌ی کس بو نداره
شو میو روز بچین و شُو بکن بو[12]
قد باریك، کمر زری، گل حق شناسم
تو بیو ماچم بده وِی حرف را سُم

ب ـ گل به مفهوم واقعی:

گل محمدی، گل سرخ

سر بند امیر و گوشه پل
قدمگاه علی و سم دلدل
عرق از چهره پاك محمد«ص»
چکیده بر زمین حاصل شده گل[13]

○

گل سرخ و سفید دسته، دسته
میون صد جوون دلبر نشسته
میون صد جوون شادم نکردی
دو انگشت کاغذی یادم نکردی

○

گل سرخم چرا رنگت شده زرد
مگر باد خزون بر تو گذر کرد
برو باد خزون که بر نگردی
که رنگ گل انارم زرد کردی

○

گل سرخ و سفیدم، بارك‌الله
بنفشه بلگ بیدم، بارك‌الله
میون دخترون دلِ‌وَر تو بستم
نکردی ناامیدم، بارك‌الله

○

گل سرخ و سفیدم کی میائی؟
بنفشه بلگ بیدم کی میائی؟
تو گفتی گل در آیه، مو میایم
گل عالم تموم شد کی میائی؟

○

پری، رفتی که جایت مُونده خالی
بسوزم همچو کنده در بخاری
گل سرخی که تو دادی به دستم
خودت رفتی و گل موند یادگاری[14]

○

گل سرخ و سفیدیم هر دو تامون
زدنیا ناامیدیم هر دو تامون
تو این دنیا ترا برمن نمیدن
تو آن دنیا شهیدیم هردو تامون

گل بادام

به دستمالم گل بادام دارم
نه شب خواب و نه روز آرام دارم
ندارم قاصدی محرم فرستم
برای یار خود پیغام دارم

گل زرد

سرُم درد و سرُم درد و سرُم درد
به رویم واکنین باغ گل زرد
برویم واکنین هیچ چیم نگونین
غریبی گشته‌ام رنگم شده زرد[15]

○

گل سرخ و گل زرد و گل یاس
عجایب دختری همسایه ماس
نه بر من میدهند نه می‌فروشند
غنیمت هست که سایه‌ش بر سر ماس[16]

گل ریحان

سر راهت نشینم خسته، خسته
گل ریحون بچینم دسته، دسته
گل ریحون که هیچ بوئی نداره
دل من طاقت دوری نداره

گل لاله

زمین نرم را ماله کنم من
زدرد عاشقی ناله کنم من
همه گویند که ترك یار خود کن
چطور ترك گل لاله کنم من

گل نرگس

گل نرگس بیدم، خارم تو کردی
به درد دل گرفتارم تو کردی
به درد دل شب و روزم گرفتار
علاجم کن، که بیمارم تو کردی

○

سحر شد، صبحدم شد لاله سر زد
بنفشه خیمه از کوه و کمر زد

گل سوسن برو خاکی به سر کن
که نرگس تاج سلطونی بسر زد

گل قرنفل

خودت گل، مادرت گل، خواهرت گل
به چار باغت بیایم همچو بلبل
به چار باغت بیایم گل بچینم
عجب بوی خوشی داره قرنفل

○

م ـ قرنفل بر سر دستمال داری
به مرگ من بگو چند یار داری؟
ز ـ به مرگ خود، به مرگ یك برارم
بغیر از تو دگر یاری ندارم[۱۷]

گل نیلوفر

دو چشمون وِلُم امشو خرابه
گل نیلوفر و ختمی بر آبه
بیارین نی‌شکر با مغز بادام
خوراك دلبرم اِمشو گلابه

گل خیری

گل خیری خیابونت بکارم
خودم باغبون شوم آبش بدارم
خودم باغبون شوم تا موسم گل
که تا سر گل شوی در نوبهارم

گل انار

گل نار و گل نار و گل نار
بده بوسی که می‌خواهم کنم بار
بده بوسی که بار بسته دارم
دو پایم در رکاب دستم به اوسار[۱۸]

○

الا دختر که رویت گل اناره
دو چشمون تو روز و شُو خماره
دو زلفونت چو شاخ قوچ جنگی
به خونریزی عاشق گرم کاره

گل شب‌بو

نمی‌چینم گلی که خار داره
نمی‌گیرم ولی که یار داره
نمی‌چینم گلی مانند شب‌بو
که شب‌بو، بوی زلف یار داره

○

شو میبو یك سر و بوی تو یك سر
گل سرخ یك سر و بوی تو یك سَر
اگر بر من دهند شش دانگ دنیا
که دنیا یك سر و موی تو یك سر[۱۹]

گل میخك

به این خوبی گل میخك بکارم
خودم باغبون بشم آبش بدارم
اگر دونم که یار مو، میایه
گلی دسته کنم، پیشش بیارم

گل بنفشه

تو که ماه میون آسمونی
بنفشه می‌کنی، گل می نشونی
نمکهای لبم چشمت بگیره
به جای من اگر ناکس نشونی

گل سنبل

رسد روزی که بشناسی دل و گل
نوای نای عشق و شور بلبل
شوی دیوانه بعد از آشنائی
پریشانت کند گیسوی سنبل

گل بیدمشك

زلف مشکی شاه کاکا، کفش زرشکی آکاکا
پهلوی گل بنشین، گل بیدمشکی، آکاکا[۲۰]

گل رازیانه

پسر عمو گل را جونه‌ی من
مگر گفتم، نیائی خونه‌ی من
بکن کفش و بیا در روی قالی
بده دستمال دستت یادگاری
بده دستمال دستت تا بشورم
به آب زمزم و صابون لاری[۲۱]

گل آبشن

گل لاله، گل آبشن، گل خون
گل داغ دل بریون مجنون
به عمری هر دو در سوز وگدازیم
تو در دشت و مو در کهسار و هامون

گل سیسنبر

به درگاهی نرفتم جز در عشق
نگردیدم به جز گرد سر عشق
به هر گلشن سرائی پا نهادم
نبوئیدم به جز سیسنبر عشق

گل یاسمن

جهان رفت و جوانی و چمن رفت
گل نسرین و سرو یاسمن رفت
پس از من دوستان گویند افسوس
که آخر فایز شیرین سخن رفت

گل نسرین

سحرگاهان به گلشن انجمن بود
گل نسرین و سرو یاسمن بود
همه گلها به گلشن جمع بودند
ولی فایز، نه پیدا یار من بود

گل ناز

خداوندا گل ناز آفریدی
تو کبك و بلبل و باز آفریدی
چرا فایز از این غصه نمیرد
پری رخسار و شهباز آفریدی

○

گل نازم بیا، نازت بنازم
قد و بالای طنازت بنازم
دلم تنگه بخوان بیتی برایم
که بیتابیت آوازت بنازم

○

گل نازم به آفتو می‌کند ناز
دمی که لب به خنده می‌کند باز
بنازم نازِ، نازِ نازنینش
که در نازش نهفته عالمی راز

باز هم «گل» در هر دو زمینه:

خودت گل، قامتت گل، کفش پات گل
سخن گل، معرفت گل، مدعا گل
به گل چیدن درآمد یار فایز
سر و گردن گل و نشو و نما گل

○

اگر خواهی کران گل، بی‌کران گل
زمین گل، آسمان گل، مردمان گل
بیا در مشهد مرغاب گل خیز
که بینی سیرت پیر و جوان گل

○

بیا تا برگ گل تا رفته برباد
گلی چینیم و بنشینیم دلشاد

بت فایز نکن تأخیر چندان
که تعجیل است عمر آدمیزاد

○

دوتا بودیم که داغ هم نبینیم
گلی خرمن کنیم سایه‌ش نشینیم
گلی خرمن کنیم سایه نداره
که درد عاشقی چاره نداره

○

گلی که من بدادم پیچ و تابش
به آب دیدگونم دادم آبش
به درگاه الهی کی دوا بو
گل از من، دیگری گیره گلابش

○

گلی که من فرستادم تو بوکن
میون شال قدبندت فروکن
به صحرا میروی تنها نباشی
قدت واکن و با گل گفتگو کن

○

نگارین عزیزم رو می‌گیره
بدست کوچکش قیلون می‌گیره
بیارین آب گل دستش بشورین
که دستش بوی تنباکو نگیره[۲۲]

○

ببین ای وِل، ببین از شو چه رفته
که بلبل مست و شیدا بر درخته
که بلبل راز دل میگه بر گل
دو یار از هم جدا کردن چه سخته

○

سر راهت بشینم گل بریزم
اگر خنجر بباره بر نخیزم
اگر خنجر بباره مثل بارون
که تا رویت نبینم بر نخیزم

○

سرم بالا کنم مهتاب بینم
گلی خوشبو کنار آب بینم
گل خوشبو که هیچ بوئی نداره
یکی هم مثل تو در خواب بینم

○

دوتا سرو بلند بودیم بر هم
جدا گشتیم و هر دو می‌خوریم غم
نه دستم می‌رسه که گل بچینم
نه آن سرو بلند سر می‌کند خم

○

وِلُم از کوچه میاد گل به دستش
کرشمه می‌ریزه از چشمون مستش
برات آورده تا خونم بریزه
مسلمونون بگیرین هر دو دستش

○

گلی از دست وِل اومد به دستم
من از بوی گلو حیرون و مستم
گهی بوسم، گهی بردیده مالم
که دستاویز وِل اومد به دستم[۲۳]

○

بیا باقر نه وقت مردنت بید
نه وقت مار و موری خوردنت بید
تن باقر مثال قرص گل بید
نه وقت زیر گل پسیدنت بید[۲۴]

○

زمین بوسم که اینجا یار گشته
زمین از بوی یار گلزار گشته
همونجائی که دلبر پا نهاده
گل سرخ و شو مَبو زار گشته

○

سه گُل دیدم، سه گل غنچه، سه گل نار
سه مَه پیکر، سه لب شکر، سه دلدار
گرفتارم میون این سه جادو
سه گبر نامسلمون و سه خونخوار

○

سه گل بودیم که نام هر سه‌مون گل
یکی کبک و یکی تیهو و بلبل
صدای ناله تیهو بلند شد
که کبک از کوه ناله بلبل از گل

○

دو چشمونم به چشمون وِل افتاد
چه مهتابی که از کنگ گل افتاد
شتر دارون، شتر لنگر بروئید
یقین دونم که کارم مُشکل افتاد[۲۵]

○

بیا تا سر به ساموتت کنم مُو
بچینم گل به داموتت کنم مو
ندارم میوه‌ای مو بهتر از جون
بیا تا جون بقربونت کنم مو[۲۶]

○

قلم بردارم از بهر شکایت
نویسم برگل رویت حکایت
نویسم بیوفای کم محبت
من از عشق تو میمیرم چه بایت[۲۷]

○

سلام کردم، علیکم را ندادی
لبونت برگ گل بر هم نهادی
لب مو تشنه آب لبت بود
غلط کردی که آب از کوزه دادی

○

بسی لیل و نهار آید بسی روز
بسی آید بهار و عید نوروز
بسی آید بهار و گل بروید
پس از مردن به قبرسون بهروز[۲۸]

○

از اون بالا میایه جومه زردم
نمیذاره بخوابم روی دردم
تو که باغ گلی از خود نداری
تماشائی نداره باغ مردم[۲۹]

○

سه چند روزه که بوی گل نیومد
صدای چهچه بلبل نیومد
برین از باغبون گل بپرسین
چرا بلبل به سیل گل نیومد[۳۰]

○

صدا کردی بقربون صدایت
بچینم گل بیایم در سرایت
بچینم گل، بیایم تو تماشی
نشونم دسته گل جای پایت

○

عجب ابرو، عجب گیسو، عجب مو
عجب گردن، عجب سینه، عجب مو
عجب صاحب جمال است دلبر من
مثال دسته گل میدهد بو

○

پسر عمو زباغ گل دراومد
دو چنگش پر گل و روبر من اومد
دو چنگش پرگل دستش حنائی
به شونه‌ش می‌برازه کدخدائی

○

قدت از دور می‌بینم بَسْم نی
به جائی رفته‌ای که دستِ رَسم نی
به جائی رفته‌ای که گل بچینی
که هرچه گل بچینی من بَسْم نی

○

وِل بالا بلندم دیدم امروز
بیاض گردنش چون شعله روز
در این فصل بهار و عید نوروز
گل هرگز نچیده چیدم امروز

○

برفتم گل بچیتم، چیده بیدند
برفتم یار بیتم دیده بیدند
برفتم دُر دریائی درآرم
همان دُری که خواسم برده بیدند[۳۱]

○

بهار اومد زمین انداخت سایه
شومبو یکه و گُل پایه، پایه
تکش تو زحمت بی‌اعتبارون
که آخر می‌کند عمر تو ضایه[۳۲]

○

برو با یار گو، یار تو آمد
گل نرگس خریدار تو آمد
برو با یار گو چشم تو روشن
همو یار وفادار تو آمد[۳۳]

○

کدوم عطر و گلاب بوی تو داره
کدوم گل لایق روی تو داره
همو ماهی که از قبله کشد سر
نشان طاق ابروی تو داره

○

گل سرخ و سفیدم دسته، دسته
میون سنگ مرمر ریشه بسته
الهی بشکنه این سنگ مرمر
که یار نازنین تنها نشسته

○

دمی بوره بوین حالم ته دلبر
دلم تنگه شبی با مو بسر بر
ته گل بر سرزنی ای توگل مو
به جای گل زنم مُو دست برسر[۳۴]

○

دو زلفان سیه را چین به چین کن
مرا در خرمن گل خوشه‌چین کن
اگر مهرعلی داری به سینه
خودت انگشتر و ما را نگین کن

○

گل من مُشک داره در پیاله
زده بر زلف و پیدا شد ستاره
چه خوش بود شانه شمشاد بودم
که شاکش بر قد زلف تو بودم[۳۵]

پانوشت

۱ ـ وِل (VEL)یار، محبوب
۲ ـ بِرُوِنِی سفرمBEROVNY SAFAROM ـ روانه سفرم. هس H'ASهست.
۳ ـ مُوMOمن
۴ ـ تال TALتار
۵ ـ شوŠOشب
۶ ـ چاروادار ـ چهار پادار ـ کسانی بودند که در گذشته میان شهر و روستا توسط الاغ رفت و آمد می‌کردند. محصولات روستا را برای فروش به شهر می‌بردند و متقابلا چیزهایی را به روستا می‌آوردند. ـ ارسی ORSIکفش
۷ ـ خورد ـ با ـ بید BIDبود
۸ ـ مُوMOمن
۹ ـ حریفن ـ حریفند
۱۰ ـ بلگ BALGبرگ
۱۱ ـ میایه MIY'AYEمی‌آید.
۱۲ ـ شومبو ŠOVAMBUگل شب بو ـ شُو ـ شب ŠO
۱۳ ـ بند امیر ـ سدی است که عضدالدوله دیلمی بر روی رودخانه کُر KORزده است و هنوز هم پر برجاست. مصراع سوم به این شکل هم ضبط شده است: عرق از سینه پاک محمد(ص)»
گل محمدی یا گل سرخ از گلهای معطری است که در گوشه و کنار ایران دیده می‌شود. در فارس «میمند» سرزمین گلهای سرخ است. از این گل گلاب می‌گیرند و همچنین عطری بنام «عطر گل محمدی». گلاب در تهیه انواع شیرینی‌ها کاربرد دارد. گلاب را هم در عروسی و هم عزا مصرف می‌کنند. برای خوشبو کردن بدن از گلاب استفاده می‌شود. روستائیان غنچه‌های گل سرخ را بند کرده و بشکلی زیبا در خانه نگهداری می‌کنند.
ولم گل بود و گل شیرازه می‌کرد
نگاهی بر در دروازه می‌کرد
دو چشمش برمن دستش به سوزن
دمادم زخم بالم تازه می‌کرد
کوبیده گل سرخ همراه با دوغ حالت مُسهل را دارد. از این گل برای خوشبو کردن رختخواب استفاده می‌کنند شربت گلاب هم خوردنی است. از گل سرخ مربا هم درست می‌کنند.
۱۴ ـ مونده MONDEمانده
۱۵ ـ گل زرد گلی است از خانواده نسترن، کمیاب با عطری ملایم، این گل را شیرازیها خشک کرده و از کوبیده آن حلوایی درست می‌کنند بنام حلوای گل زرد.
۱۶ ـ همسایه ماس ـ همسایه ما است ـ بر سرماس ـ بر سر ما است.
۱۷ ـ برار BERAROMبرادرم. امشو EMŠO امشب
۱۸ ـ اوسار ـ OVS'AR ـ افسار
۱۹ ـ شومبو ـ شب بو
۲۰ ـ کاکا ـ برادر ـ این نوع ترانه‌ها را در مراسم عروسی می‌خوانند که بدان واسونک می‌گویند.
۲۱ ـ راجونه ـ رازیانه
۲۲ ـ قیلون ـ قلیان
۲۳ ـ واویکه دنبال گل آمده «واوه معرفه است که در فارس بین مردم متداول است.
۲۴ ـ بید ـ بود. پسیدنت PISIDANNTپوسیدن
۲۵ ـ کنگ KANGشاخه
۲۶ ـ مو ـ MOمن
۲۷ ـ چه بایت؟ ـ چه باید کرد؟
۲۸ ـ بهروز ـ نام سراینده ترانه است
۲۹ ـ جومه ـ جامه
۳۰ ـ سیل ـ سیر ـ تماشا
۳۱ ـ چیده بیدند ـ چیده بودند ـ خواسم ـ خواستم.
۳۲ ـ ضایه ـ ضایع
۳۳ ـ آمه AME'آمد
۳۴ ـ بوره ـ بیا
۳۵ ـ شاکش ŠAKEŠ ـ روی زلف تو، چسبیده به زلف تو. شانه را در قدیم از چوب می‌ساختند. مخصوصا چوب شمشاد که عمری طولانی داشت.

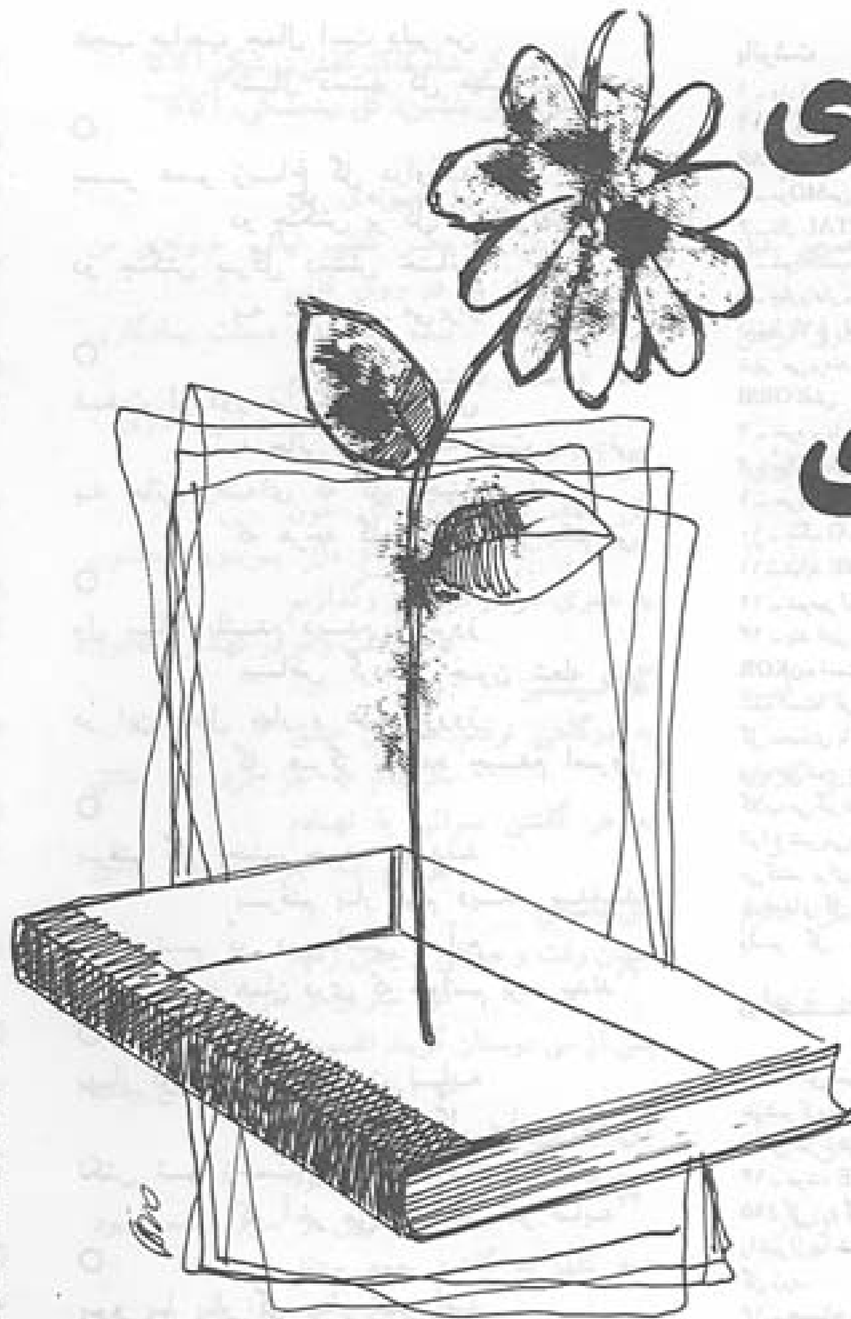
مأخذ:

۱ ـ هفتصد ترانه کوهی کرمانی
۲ ـ ترانه‌هایی از جنوب صادق همایونی
۳ ـ دیوان باباطاهر به کوشش وحید دستگردی
۴ ـ یکهزار و چهارصد ترانه محلی صادق همایونی
۵ ـ ترانه‌های فایز به کوشش عبدالمجید زنگوئی
۶ ـ فرهنگ مردم کرمان ـ گردآورنده: د ـ ل ـ لریمر به کوشش فریدون وهمن
۷ ـ ترانه های محلی ـ ابوالقاسم فقیری
۸ ـ ترانه های روستایی خراسان ـ ابراهیم شکورزاده
۹ ـ گوشه‌هائی از فرهنگ مردم فارس ـ ابوالقاسم فقیری

نشانه‌های جمع در زبان دری

● امان‌الله آذر

انچه در زیر می‌خوانید، بحثی است مبسوط پیرامون «نشانه‌های جمع در زبان دری» که در نشریهٔ خپلواکی (نشریهٔ اتحادیهٔ نویسندگان افغانستان آزاد) به چاپ رسیده و در برگیرنده مباحثی در مورد «جمع بستن» و قوانین آن در زبان فارسی است. لازم به توضیح است که متن مذکور را بدون ویرایش چاپ کرده‌ایم و به همین جهت بعضی لغات و واژه‌ها ممکن است برای خوانندهٔ فارسی زبان ایرانی، قدری دور از ذهن جلوه کند.



میدانیم که در همهٔ زبانها اسم همیشه صورت مفرد ندارد و بنابر این، بر حسب حاجت، گاهی ناچار میشویم آنها را به گونهٔ جمع به کار ببریم؛ یعنی از شیء مورد نظر بیش از یکی را اراده کنیم. جمع بستن اسم در تمام زبانها قواعد و مقرراتی دارد؛ از جمله در زبان فارسی دری. اما باید گفت که با وجود وضع قواعد از برای جمع واژه‌ها، تقریباً در تمام زبانها، بر سر جمع بستن کلمه‌ها بین اهل زبان، به ویژه در نزد نویسنده‌گان و اهل مسلك؛ (کسانیکه به علم زبان سر و کار دارند) هم از نظر زبانشناسی ـ مخصوصاً مسایل دستوری ـ و هم از لحاظ سلیقه در روش املاء اختلاف نظرهای بارز و چند گانه گی وجود دارد. در زبان فارسی دری این اختلاف رای در بارهٔ جمع نامها گاهی تا حدی ژرف و پیچیده بوده است که به سبب آن هیچ گاه مجال توافق و همرنگی در توحید [یکی شدن] نظریه‌ها دست نداده است.

در مورد جمع بستن اسمهای زبان دری بیشترین مناقشه و مناظره میان صاحب نظران و دستور نویسان، همانا پیرامون واژه‌هاییست که آخر آنها به هاء غیر ملفوظ (ه) تمام شده و صورت جمع آن با جزء «ـ گان» ختم میشود. در واقع بحث و مناظره و جنجال بر سر این است که آیا باید هاء غیر ملفوظ را در چنین موارد از انجام کلمه حذف کرد و یا به جایش باقی گذاشت؟

ما این جا، در مقالهٔ خویش، اهم نظریات و مناقشات دانشمندان رشتهٔ زبان و نتایج آن را در بارهٔ نشانه‌های اصلی جمع در زبان دری، یعنی اجزاء «ان» و «ها» و مشتقات آن، به بررسی میگیریم. و الزاما نشانهٔ «ـ گان» را بیشتر مورد کاوش قرار خواهیم داد. باید گفت که قاعده‌های جمع زبان عربی که در زبان دری متداول اند؛ به سبب آنکه خود ایجاب شرح مبسوط و گسترده، را مینماید، برای جلوگیری از تطویل بیش از حد مقاله، شامل این بررسی ساخته نشد.

قابل یادآوری است که برای روشن ساختن جنبه‌های مختلف این موضوع، به کتب معتبر دستور زبان دری مراجعه گردیده و در ارائه مثالها به نظم و نثر دری از قدیم تا عصر حاضر استفاده شده است. هم چنان از برای رعایت دقیق تلفظ و ثبت مثالها، در این مقاله تا آن جا که لازم بوده علاوه از الفبای مروج زبان دری از الفبای فونتیك[1] نیز استفاده شده است. زیرا، میدانیم که الفبای موجودهٔ زبان دری امکانیت ثبت تمام آوازهای این زبان را ندارد. که یقیناً برخی اشکالات موجود در املای دری ناشی از همین نارسایی است.

□□□

علی القاعده، هر وقت مفهوم اسم و یا کلمه‌یی در زبان فارسی دری از یك، تجاوز کند، یعنی بر دو یا بیشتری دلالت نماید، آن اسم یا کلمه، صیغهٔ جمع را به خود میگیرد. در زبان دری عمدتاً دو نشانه از برای جمع اسمها و سایر کلمه‌ها وجود دارد: «ـ ان» /ān-/ و «ها» /hā/. نشانه‌های «یان» /ـyān/، «وان» /wān-/ و «ـ گان» /gān ـ/ در حقیقت الوموروفهای[2] «ان» میباشند.

الف ـ «ان» /ān/: این نشانه که از پسوندهای اصلی جمع در زبان دری است؛ در زبانهای قدیم نیز وجود داشته است. در فارسی میانه (پهلوی) این نشانه به همین صورت /ān-/ یگانه پسوندی بوده که به آخر نامها و یا صفتی که جانشین نام میشده، میپیوسته و از نام مفرد نام جمع پدید می آورده است: axtarān = اختران.

این جزء در فارسی میانه، خود باز مانده جزء صرفی /ānām/ در فارسی باستان است که نشانه جمع در حالت وابسته گی کلمه‌هایی بوده که مادهٔ آنها به /a-/ ختم میشده است: ـ xsāyasi yānām xsāya∅iya= شاهان شاه.[3]

ب ـ «ها» /hā-/. این نشانه نیز که از پسوندهای اصلی جمع در زبان فارسی دری است، نسبت به نشانهٔ «ان» بسا تر است. یعنی در زبانهای کهن مانند فارسی باستان و تفسیرهای اوستا به ملاحظه نمیرسد. اما در معدودی از متنهای فارسی میانه مانند بند هشن و پازند مینوی خرد گاهی جزء شبیه به /hā-/ به صورت «یها» /ihā-/ ثبت شده است: مانند:

دربند هشن:

wāzārihā-بازارها

kišwarihā-کشورها

در پازند مینوی خرد

darihā-درها

daryāvihā - دریاها (۴)

همین شباهت /hā-/ با /ihā-/ سبب شده است که مرحوم دکتر معین در کتاب «مفرد و جمع» خود به نقل از بلوشه (۵)، جز /hā-/ را نتیجهٔ، تحول جزء /ihā-/ از متنهای قدیم پهلوی در متنهای پهلوی متاخر و فارسی دری بداند (۶).

اما با نظر داشت تاریخ کتابت آثاری که جزء /ihā-/ در آن به حیث پسوند جمع به کار رفته است؛ میتوان در اصالت آن در فارسی شك کرد. دکتر خانلری در زمینه چنین نویسد: چون موارد ثبت این جزء [ihā-] به عنوان نشانهٔ جمع معدود است و نسخه‌هایی که کلمهٔ جمع به این صورت در آنها آمده در زمانهای متاخر کتابت شده است میتوان در اصالت این نشانهٔ جمع در فارسی میانه تردید کرد و آن را نتیجهٔ تأثیر فارسی جدید (دری) دانست. برای توضیح این معنی میگوییم که قدیم‌ترین نسخهٔ کتاب «مینوی خرد» که به دست آمده در اواخر قرن دهم هجری (۱۵۸۹م) کتابت شده است و بند هشن در اواخر قرن سوم هجری تألیف یافته که قدیم‌ترین نسخهٔ آن متعلق به اواخر قرن نهم و اوایل قرن دهم هجری میرسد. و از طرف دیگر میدانیم که در فارسی میانه جزء /ihā-/ نشانهٔ قید است و در این مورد است که بسیار فراوان به کار میرود؛ مانند: /dōstihā-/ به معنی دوستانه. لذا بعید است که این جزء با همین صورت نشانهٔ جمع نیز بوده باشد. مگر این که در متنهای پهلوی موجود، این صورت جمع را نو ساخته یا دخیل بدانیم.[7]

میبینیم که نتایج تحقیق و جستجو در زبانهای قدیم، برای یافتن ریشه واصل جزء «ها» ظاهراً تاکنون بی‌نتیجه مانده است. یعنی چگونگی پیدایش و صورت دقیق تحول آن معلوم نیست. اگرچه رابرگوتیوی فرانسوی آن را به پسوند /ewa-/ اوستایی برمیگرداند و با پسوند /t-/ که در زبانهای شرقی؛ مانند: سغدی، یغنابی و آسی نشانهٔ جمع گروهه است، از یك ریشه میداند[8] ولی با آن هم نتوانسته یکسره

سرگذشت آن را واضح سازد. لذا باید به آن به دیدهٔ تردید نگریست.

درهرحال، اصل و ریشهٔ اجزاء «ان» و «ها» هرچه باشد، از همان آغاز پیدایش و تدوین زبان و ادبیات فارسی دری تاکنون به حیث [به خاطر] نشانه‌های اصلی جمع واژه‌ها، در این زبان، به کار رفته است. دستور نویسان کوشیده‌اند، از برای کاربرد این نشانه‌ها اختصاصهایی وضع نمایند. مثلا جزء «ان» را برای جمع بستن اسمای ذیروح و «ها» را برای اسمای غیرذیروح به کار گیرند. از سوی دیگر این نشانه‌ها با نظرداشت خصوصیات ذاتی واژه‌ها و اقتضای زبان ادبی و غیرادبی، خود به یکی از این زبانها خدمت بیشتر کرده‌اند. به طور نمونه اگر جزء «ان» در نظم و نثر ادبی بیشتر اختصاص دارد، جزء «ها» علاوه در نظم و نثر، در گفتار روزانهٔ مردم نیز وسیعاً تداول یافته است.

اما باید گفت که چنین اختصاصها هیچ‌گاه به طور قطع رعایت نگردیده است، یعنی از طرف عامهٔ مردم وحتی نویسندگان و شعرا، یا به اساس ذوق و سلیقه و یا نظر به اقتضای وزن و قافیه ومحل کاربرد، از رعایت آن عدول شده است.

اکنون ما کاربرد اجزاء «ان» و «ها» را با اختصاصها و موارد نقض آن به طور خلاصه بررسی می کنیم:

۱ـ ذوی العقول (جانداران) را تقریبا همه جا از قدیم تا امروز با «ان» جمع بسته‌اند:

«خیلی از ترکان برآمدند وبتاختند و جمله گوسفندان را ببردند.»

(تاریخ بخارا، ص ۹۸)

«وچون ماران که بر دوش ضحاك برآمدند.»

(مقدمه شهنامه ابومنصوری به نقل از کتاب مفرد و جمع دکتر معین، ص ۲۹)

«و از پس اسبان شتران بامهدها و مرقدها بکشیدندی.»

(سفرنامه، ناصرخسرو، ص ۹۵)

«و جوانمردان همیشه بوده‌اند.»

(ایضاً، ص ۱۲۲)

«ایشان از خوف بیشتر آن دختران را در میان همدیگر نامزد شوهران کردند.»

(جامع التواریخ به نقل از مفرد و جمع، ص ۳۳)

اما تعدادی از این اسمها با «ها» نیز جمع شده‌اند:

دو زلف مشکبار او به چشم اشکبار من
چو چشمه‌یی که اندر او شنا کنند مارها

(قاآنی به نقل از مفرد و جمع، ص ۳۲)

ای زبون در حلقه زنجیر زلفت شیرها
سر به صحرا دادهٔ چشم خوشت نخجیرها

(صایب، ایضاً، ص ۳۱)

«آن روز توی بیشه اسبهای‌شان را به درخت بسته در کمین نشستند»

(مفرد و جمع، ص ۳۲)

۲ـ بسیاری رویدنیها و نباتات به «ان» جمع بسته می‌شوند.

«... سوم روز خوابش گریبان گرفت و در آب انداخت بعد از شبانروزی دیگر بر کنار افتاد از حیاتش رمقی مانده بود برگ درختان خوردن گرفت و بیخ گیاهان برآوردن تا اندکی قوت یافت.»

(گلستان سعدی، ص ۱۴۲)

گلستانش برکند و سروان بسوخت
به یکباره‌گی چشم شادی بدوخت

(شاهنامه، به نقل از تاریخ زبان فارسی خانلری، جلد ۳، ص ۸۶)

توگویی به باغ ُندرون روز برف
صف نازبود و صب عرعران

(دیوان منوچهری، بخش قصاید، ص ۶۷)

اما همین کلمات در بسیاری متون با «ها» نیز جمع شده‌اند:

«و آن چنان است که ایشان درختها در تغارها کشته باشند.»

(سفرنامه، ص ۴۷)

سروها دیدم و در باغ تأمل کردم
قامتی نیست که چون توبه دلارایی هست

(سعدی)

چوحوراتند نرگسها، همه سیمین طبق بر سر
نهاده بر طبقها برز رز ساو ساغرها

(دیوان منوچهری، ص ۳)

خجسته خواجهٔ والا در آن زیبانگارستان
گر از آن روی سنبلها و بازان زیر عرعرها

(دیوان منوچهری، بخش قصاید، ص ۳)

۳ـ برخی اندامهای انسان، به ویژه آنهایی که جفت‌اند، هر چند از لحاظ اختصاص با «ان» جمع کرده می‌شوند، اما با «ها» نیز جمع شده‌اند:

«گویی گل نرم بوده که انگشتان پای در آن جا بمانده است».

(سفرنامه، ص ۶۹)

«و چنان که سرانگشتهای پااندرون مسجد دارد».

(ایضاً، ص ۱۳۲)

«و دستهای ایشان گواهی دهند و پایهای ایشان بدانچه کرده بودند».

(جامع التواریخ، به نقل از تاریخ زبان فارسی خانلری، ص ۸۸)

«فرو پوشدشان عذاب از زبر ایشان و از زیر پایان ایشان».

(نسفی، ایضاً)

یك لحظه داغم می‌کشی یك دم به باغم می کشی
پیش چراغم میکشی تا واشود چشمان من

(دیوان شمس، ص ۱۰۹)

«چندان بگریست که نابینا شد و چشمها سپید کرد».

(کشف المحجوب علی هجویری، به نقل از تاریخ زبان فارسی خانلری، ص ۸۸)

مهتران بینم بر روی زنان همچو زنان
چشمها کرده زخونابه به رنگ گلنار

(دیوان فرخی سیستانی، ص ۹۰)

دیده می‌شود که آن تعداد اعضای بدن انسان که جفت‌اند، نه تنها با «ان» جمع بسته می شوند بلکه با «ها» نیز قابلیت جمع شدن دارند. از طرف دیگر گاهی حتی همان اعضای جفت بدن انسان که نظر به اختصاص باید به «ان» جمع کرده شوند: چنین جمع را نمی‌پذیرند؛ مثلاً: گوش، ساعد، مچ و آرنج را که جفت‌اند به شکل گوشان، ساعدان، مچان و آرنجان جمع نکرده‌اند، و اگر کنند غیرمأنوس به نظر آید. بنابراین، می‌توان گفت که بسیاری اعضای بدن و متعلقات آن هم با نشانهٔ «ان» وهم با نشانهٔ «ها» جمع کرده می‌شود.

۴ـ برخی از نامهای معنی را با «ان» جمع بندند و برخی دیگر را با «ها».

ای عظیم از ماگناهان عظیم
تو توانی عفو کردن در حریم

(مثنوی معنوی)

بهر سوگندان که ایمان جنتی است
زان که سوگندان کژانْ را سنتی است

(ایضاً، چاپ نیکلسون، ص ۴۰۷)

نگردد دلش سیر از آموختن
به اندیشه گان مغز را سوختن

(فردوسی)

گاهی ممکن است هدف ازاین کار، برابر کردن وزن و قافیه و یا صرفاً زینت الفاظ باشد، چنان که فردوسی فرماید:

جهان را چنان آیین و سان
یکی روز شادی و دیگر غمان

و یا خاقانی شروانی که «غمان» را با «سنان» قافیه ساخته:

خون دلم مخور که غمان تو میخورم
رحمی بکن که زخم سنان تو میخورم

یامولوی که «نهان» را با «اندهان» قافیه کرده:

کودکان آن جانشتند و نهان
درس می‌خواندند با صداندهان

و اما تعدادی از نامهای معنی را تنها می‌توان با «ها» جمع کرد:

«پیغامها داد در معنی میراث و مملکت چنانکه شرح داده آید.»

(تاریخ بیهقی، به نقل از مفرد و جمع، ص ۴۷)

«و چیزها که دیدم و رنجها که کشیدم.»

(سفرنامه، ص ۱۴۵)

و از همین گونه است کلمات، داستانها، کمکها، هنرها، آرمانها، دلگرمیها، نیکوییها، کوششها و غیره که داستانان، کمکان، هنران[۹]، آرمانان، دلگرمیان، نیکوییان و کوششان نگفته و ننوشته‌اند.

برخی از مصدرها را نیز در حکم اسم معنی گرفته با «ها» جمع نمایند:

از پریدنهای رنگ و از تپیدنهای دل
عاشق بیچاره هر جا هست رسوا میشود

(به نقل از مفرد و جمع، ص ۵۰)

۵ـ نام برخی جایها و جامدات و مایعات تنها با «ها» جمع کرده میشود:

«انوشیروان میگوید شهرها را به عدل محکم کنند که آن بارویی است که آب آن را نریزاند و آتش نسوزاند.»

(ابوحامد کرمانی، ایضاً، ص ۴۶)

ای عجب دلتان بنگرفت و نشد جانتان ملول
زین هواهای عفن، وین آبهای ناگوار

(جمال الدین عبدالرزاق اصفهانی، ایضاً)

و از همین گونه است کلمات، رودها، دریاها، کوهها، جنگلها و غیره.

۶ـ نامهای خاص را که قاعدتاً نباید جمع کرد، گاهی با «ان» جمع بندند که مراد از آن، معنای نوع باشد:

«چون این بیتها عرض کردم، امیر عمید صفی الدین خدمت کرد و گفت: ای پادشاه! نظامیان را بگذار، من از جملهٔ شعرا ماوراالنهر و خراسان و عراق هیچکس را طبع آن نشناسم که بر ارتجال چنین بیت تواند گفت.»

(چار مقالهٔ نظامی عروضی، ایضاً ص۶۴)

گر بپوشی تو سلاح رستمان
رفت جانت چون نباشی مرد آن

(مثنوی، دفتر دوم)

پس ز دفع خاطر اهل کمال
جان فرعونان نماند اندر ضلال

(مثنوی، چاپ نیکلسون، ص ۱۵۴)

۷ـ نام برخی قبایل و اقوام و ملل و نحل را در قدیم بیشتر با «ان» جمع میبستند:

«و دایم هندوان را به ترکان مالیدی [سلطان محمد] و ترکان را به هندوان»

(قابوسنامه، ص ۱۷۲)

«ناگاه خبر رسید که مغولان دجیل را غارت کردند. شرابی با لشکری به جهت دفع ایشان رفت، مغولان را باز گردانید.»

(جامع التواریخ، به نقل از مفرد و جمع، ص ۶۲)

نویسندگان معاصر این کلمات را بیشتر با «ها» جمع بندند:

«مغولها که آمدند، دیگر آبادی نگذاشتند»

(صادق هدایت، ایضاً ۹۲)

«روسهای تجاوزگر وطن ما را ویران کردند.»

(به نقل از یکی از روزنامه‌ها)

«سیکهای افراطی آشوب برپا کردند»

(ایضاً)

۸ـ اجزاء نباتات را عموماً به «ها» جمع بندند: شاخ ـ شاخچه‌ها، برگ ـ برگها، شکوفه ـ شکوفه‌ها، میوه ـ میوه‌ها و غیره.

۹ـ نامهایی که بر وقت و زمان دلالت میکنند، اعم از فارسی یا عربی گاهی به «ان» اما غالباً با «ها» جمع میشوند: دوران ـ دورانها، وقت ـ وقتها، هفته ـ هفته‌ها، دقیقه ـ دقیقه‌ها، غروب ـ غروبها، تابستان ـ تابستانها، زمستان ـ زمستانها، پاییز ـ پاییزها، شب ـ شبها، مدت ـ مدتها و غیره

هنگام خرمی و نشاط است کاین بهار
خرمتر آمده است ز دیگر بهارها
(لامعی گرگانی، به نقل از مفرد و جمع، ص۶۹)

حکیمان را چه میگویند چرخ پیر دورانها
به سیر اندرز حکمت بر زبان مهر و آبانها
(دیوان ناصر خسرو، ص ۴۴۱)

بریـن روزگاران بـر او شـدم
یکی روز و یک شب براو بدم
(فردوسی)

«چند بار در اینجا به غزنین... این زن آن حالهای روزگارها بگفتی»
(تاریخ بیهقی، به نقل از مفرد و جمع، ص ۷۰)

سالها باید که تا یک سنگ اصلی ز آفتاب
لعل گردد در بدخشان یا عقیق اندر یمن
ماهها باید که تا یک پنبه دانه ز آب و خاک
شاهدی راحله گردد یا شهیدی را کفن
روزها باید که تا یک مشت پشم از پشت میش
زاهدی را خرقه گردد یا حماری را رسن
عمرها باید که تا یک کودکی از روی طبع
عالمی گردد نکو یا شاعری شیرین سخن
قرنها باید که تا از پشت آدم نطفه‌یی
بوالوفای کرد گردد یا شود ویس قرن
(دیوان حکیم سنایی، ص ۴۸۶)

ازین گونه هر ماهیان سی جوان
ازیشان همی یافتندی روان
(فردوسی)

«و اگر به روزها گوئیم عام باشد که روزها به همه سالها و ماه‌ها یکی است.»
(التفهیم البیرونی، به نقل از مفرد و جمع، ص ۷۲)

حال شبهای هجر خاقانی
چون بخواهی از این و آن بشنو
(دیوان خاقانی)

آخرین کرت سه ماه آن پهلوان
خوان نهادش بامدادان و شبان
(مثنوی مولوی)

خندید باغبان که سرانجام شد بهار
دیگر شکوفه کرده درختی که کاشتم
دختر شنید و گفت چه حاصل از این بهار
ای بس بهارها که بهاری نداشتم
(فروغ فرخزاد، برگزیدهٔ اشعار، ص ۳۸)

۱۰ـ جمع ضمیر: برخی از ضمایر را به اعتبار این که جانشین اسم میشوند، میتوان جمع بست:

ـ «این» و «آن». این دو ضمیر را که اولی برای اشاره به نزدیک و دومی برای اشاره به دور است؛ با نشانه‌های «ها» و «ان» هردو جمع کرده‌اند: اینان ـ اینها، آنان ـ آنها. اگرچه از قدیم کوشیده اند هنگام جمع بستن این ضمایر، «ها» را برای اشیای بیجان و «ان» را برای جاندار به کار برند؛ معهذا چنین اختصاصی هیچ گاه کاملاً رعایت نشده است، یعنی بدون توجه به مرجع ضمیر، آن را به «ها» و «ان» هردو جمع بسته‌اند:

همه تفاخر آنها به جود و دانش بود
همه تفاخر اینها به غاشیه است و جناغ
(منجیک ترمذی، به نقل از مفرد و جمع، ص ۵۹)

«... و یکی از آنها این بزرگ باشد.»
(سفرنامه، ص ۷۰)

چو اینها راست بین گشتند از آن پس
ترا سرمایه این اندر جهان بس
(روشنایی نامهٔ ناصر خسرو ضمیمه سفرنامه، ص ۱۹۷)

موالیدند از اینها جسم انسان
پدید آمد در این شش گوشه ایوان
(ایضاً، ص ۱۹۴)

درمتون قدیم به جای «آنان» و «آنها» کلمهٔ «ایشان» به کثرت استعمال میشده است. اگرچه مؤلف «دستور جامع زبان فارسی» معتقد است که کلمهٔ «ایشان» در اصل و حقیقت جمع «این» است(۱۰) اما با نظر داشت نمونه‌های فراوانی که هم درمتون قدیم و هم در متون معاصر آمده، میتوان یقین کرد که هرجا لفظ «ایشان» به کار رفته، مقصود و منظور، «آنان» یا «آنها» بوده است.

حکیم ناصر خسرو بلخی درصد صفحهٔ آخر سفرنامهٔ خود (چاپ برلین) یکصد و دو بار کلمهٔ «ایشان» را به جای «آنان» یا «آنها» به مفهوم ذیروح (سوم شخص جمع) و دوبار به جای «آنها» به مفهوم غیرذیروح به کار گرفته است. و درهمین صد صفحه کلمات «آنان» و «آنها» تنها یک بار آمده است.

مثال به مفهوم ذیروح:

«چنان که سرهای ایشان از سوی قبله است.»
(سفرنامه ص ۷۵)

«و ایشان همه عمر هرگز گرمابه ندیده بودند و نه آب روان.»
(ایضاً، ص ۸۰)

«ایشان خود گمان می‌برند که همه عالم چنان است.»
(ایضاً، ص ۱۴۴)

«و ایشان مردمی گرسنه و برهنه و جاهل بودند.»
(ایضاً، ص ۱۴۶)

«و او پیوسته در اشتیاق ایشان است و از هر که خبر ایشان می‌پرسد.»
(ایضاً، ص ۱۶۹)

مثال به مفهوم غیرذیروح:

«و آن آب شطست و دجله و فرات که به سرحد اعمال بصره بهم میرسند و چون آب حویزه نیز به ایشان میرسد آن را شط العرب میگویند.»
(سفرنامه، ص ۱۵۳)

«چون دریا مد کند قریب چهل فرسنگ آب ایشان مد کند.»
(ایضاً، ص ۱۵۸)

مثال از «آنان» و «آنها»:

«و مطالبی آنان را گویند که در گوهای(۱۱) مصر طلب گنجهاودفینها کنند.»
(ایضاً، ص ۱۱۵)

«و کسی آن ناحیت ازدست آنها نگرفته بود.»
(ایضاً، ص ۱۴۸)

باید گفت که «ایشان» را برای سوم شخص مفرد «او» نیز استعمال کنند. و آن برای حرمت و احترام باشد؛ چنان که «ایشان گفتند» یعنی او گفت. و از همین گونه است کلمهٔ «اوشان» که مورد استعمال آن در گفتگوست نه در کتابت.

ـ جمع ضمایر مبهم:

برخی ازاین ضمایر با هر دو نشانهٔ «ها» و «ان» جمع بندند:

کس ـ کسها، کسان. و تعدادی را تنها به «ان» جمع بندند، همه ـ همه‌گان، دیگر ـ دیگران، فلان ـ فلانان و غیره:

بسی کسها کزوشد مرده مانده
چه داری مهر او در دل نشانده
(روشنایی نامه، ص ۲۰۸)

مکن عیب کسان تا میتوانی
که تو ای دوست عیب خود ندانی
(ایضاً، ص ۱۸۸)

«کسان بفرستاد به طلب وی و کسان ماهوی اورا نیافتند.»
(تاریخ گردیزی، ص ۱۰۳)

«ونیزکسان وزیر به قوت وزیر صد بیدادی کنند برمردمان.»
(قابوسنامه، ص ۱۶۸)

ـ جمع ضمیرهای مشترك:

ضمیر مشترك «خود» را گاهی با «ها» جمع بندند:

«کافران به شمشیرها بدرون نمازگاه مسلمانان درآمده به تیغ آبدار مسلمانان را بدرجه شهادت رسانیده‌اند و با وجود آن مسلمانان نماز خودها را ویران نکرده اند.»
(رسالهٔ قندیه، به نقل ازمفرد و جمع، ص ۹۷)

«کافران تخت بادشاه خودها را بر سر چاه نهادند.»
(ایضاً)

ضمیرهای «ما» و «شما» که خود جمع‌اند و مکرراً نباید آنها را جمع بست، درآثار قدیم و معاصر، یا به اقتضای وزن شعر و یا ازسبب تداول در بین مردم، با «ها» و «ان» جمع بسته شده است، و به گفتهٔ مرحوم بهار امروز در افغانستان نیز «مایان» و «شمایان» متداول است.(۱۲)

اما باید گفت چنین جمع با آنکه در آثار بزرگان ادب فارسی به کار رفته و هم اکنون نیزکم و بیش مورد استعمال است؛ معهذا امروزه در افغانستان جز در گفتار و نوشتار مردم عامه ـ آن هم به مقیاس کم ـ رواج ندارد. افراد تحصیل کرده به ویژه آنهایی که تعلیمات مسلکی درزمینهٔ زبان دارند، قطعاً آن را به کار نمیبرند.

مثالها:

سالها رفع بلاها کرده‌ایم
و هم حیران زاتچه ماها کرده‌ایم
(مثنوی مولوی)

ورکسی گوید مایان همه سنجر نامیم
گویمش نی نی، رومنکم اولی الامریخوان
(دیوان انوری)

گفت سلطان امتحان خواهم درین
کز شماها کیست در دعوی گزین
(مثنوی مولوی)

قوم را گفتم چونید شمایان به نبیذ
همه گفتند صوابست و صوابست و صواب
(دیوان فرخی سیستانی، ص ۱۵)

«احمد حسن شمایان رانیك می‌شناسد باید تا پوست دیگر پوشید و هرکس شغل خویش کند.»
(تاریخ بیهقی، به نقل ازمفرد و جمع، ص ۹۳)

چنین جمع در لهجه تاجکی تداول بیشتر دارد حتی در گفتار و نوشتار ادیبان.

«این دختر من است نه دختر شمایان»
(یادداشتهای صدرالدین عینی، ص ۳۸۲)

«یکی از مشغولیتهای شمایان در اینجا موسیقیه است.»
(ایضاً، ص ۵۹۷)

ـ جمع «که» و «چه» (نشانه‌های استفهام). «که» استفهامی چون در مورد کسان (ذوی العقول) به کار رود، در جمع، به «ان» منتهی شود. چون این کلمه در قدیم Kay با یاء مجهول تلفظ و با یاء نوشته میشده بدین جهت در جمع آن «کیان» گویند(۱۳) البته «که» با «ها» نیز جمع میشود:

از کیانست چرخ سر پنچه
که به شاه کیان در آویزد؟
(دیوان خاقانی، ص ۴۸۸)

«در سر این مطلب که تخت روان (سکندر) راکیها ببرند»
(به نقل از مفرد و جمع، ص ۹۹)

از دیده خون دل همه بر روی ما رود
بر روی ما زدیده چه گویم چه‌ها رود
(دیوان حافظ، ص ۱۴۹)

۱۱ـ جمع صفت: در زبان دری موصوف چه مفرد باشد و چه جمع، صفت همیشه مفرد است، مثلاً «پسر جوان آمد ـ پسران جوان آمدند» اما گاهی ممکن است در برخی موارد

صفت را جمع بسته کنیم و آن در صورتیست که صفت جانشین اسم شود، مانند:

«جوانان آمدند» البته این‌جا نظر به قرینهٔ معنوی موصوف حذف شده است. یا: «باغبان سیبهای پخته و خام را از هم جدا کرد، پخته‌ها را در سبد گذاشت و خامها را در زنبیل ریخت.»

می‌بینیم که درجملهٔ اول «پخته» و «خام» صفت سیب است، اما در جمله‌های بعدی کلمات پخته و خام جانشین اسم (یعنی سیب) شده است[۱۴] که به همین سبب قابلیت جمع را پیدا کرده‌اند. از سوی دیگر در هر دو مثال بالا دیده میشود که صفتی که جانشین اسم جاندار شده است با «ان» و صفتی که جانشین اسم بیجان گردیده با «ها» جمع بسته شده است.

مثالهای دیگر:

«تا آنگاه که رسولان جانب کریم به درگاه ما آمدند»

(تاریخ بیهقی، به نقل از تاریخ زبان فارسی خانلری، ص ۹۸)

«و سیزده هزار از بزرگان و پیشروان ایرانشهر را بکشت»

(تاریخ گردیزی، ص ۸۹)

پرهیز ای برادر ازلئیمان
بنا کن خانه در کوی حکیمان

(مثنوی مولوی)

«کلانان هجره‌داران و امام و مدرس به من تعیین کردند»

(یادداشتهای عینی، ص ۳۶۱)

«کلانان گذر لب حوض ارباب مدرسه جهٔ آن جا را «غیبت خانه» می‌نامیدند»

(ایضاً، ص ۵۷۶)

«حاجی آن شب تماماً از شعرهای کلاسیکان تاجیك خواند»

(ایضاً، ۵۷۵)

ـ «که» و «مه» را که یکی به‌معنای کوچك و دیگری به معنای بزرگ است با «ان» جمع کرده‌اند، مولوی فرماید:

جمله از درد فراقش در فغان
هم شهان و هم کهان و هم مهان

گاه صفت جمع را کهبه جای موصوف جمع نشیند مجدداً جمع بسته‌اند: چنان که سوزنی سمرقندی گوید:

اندر ایام تو برخوان غرور روزگار
ناکسانان کس شده خوردند در لوزینه سیر

۱۲ـ جمع عدد: اعداد را نیز برحسب حاجت با هر دو نشانهٔ «ها» و «ان» جمع بندند: مثال از اعداد اصلی:

شطرنج خویش دیدی رفته همه زنطع
نه هشتها بمانده برو برنه چارها

(لامعی گرگانی، به نقل از مفرد و جمع، ص ۹۹)

«پس از پس عیسی هفتی از هفتان گذشت»

(کشف‌المحجوب سجستانی، به نقل مأخذ بالا، ص ۱۰۰)

به مژگان سیه کردی هزاران رخنه در دینم
بیا کز چشم بیمارت هزاران درد بر چینم

(دیوان حافظ، ص ۲۴۳)

«به خلق داده سیم و زر نه ده نه صدهزارها»

(از مسمط خاقانی)

ـ اعداد کسری را نیز به «ها» جمع بسته‌اند.

«وقتی که عطیت برنیمه بود یا به چهاریکها و تحویل تباه آید»

(التفهیم بیرونی، به نقل از مفرد و جمع، ص ۱۰۰)

گاهی کلمه‌ها «هر دو» و «هرسه» را به شکل «هردوان» و «هرسه‌آن» جمع کرده‌اند:

چون محیط صرف و معنی نیست جان
چون بود جان خالق این هر دوان

(مثنوی، چاپ نیکلسون، ص ۹۱)

بهتر همان بود که بمانید هردوان
او در دلال خویش وتواندر ضلال خویش

(ملك‌الشعرا بهار، مفرد و جمع، ص ۱۰۱)

مرد سقا و گلگر و حمال
هر سه ان را دلیل دان برمال

(حدیقهٔ سنایی، ایضاً)

گاهی نیز اعداد مرکب از دو جزء مانند ده هزار، صد هزار و غیره را با افزون «ها» یا «ان» در انجام جز اول آن جمع بندند؛ مانند: ده‌ها هزار، صدها هزار.

۱۳ـ جمع قید: جمع بستن قید در زبان دری معمول نیست مگر به ندرت:

خوبان سپیده دم به سوی بوستان شدند
از بهر دیدن رخ گل، با شتابها

(به نقل از مفرد و جمع، ص ۱۰۲)

در قدم کفرها و دینها نیست
در صفا صفت چنینها نیست

(حدیقه سنایی غزنوی، ایضاً)

کلمهٔ «بسیار» که قید کثرت است به «ان» جمع بسته شده:

«و بی آنکه بعضی از آن بسیاران سبب دیگر بودند»

(دانشنامهٔ علایی، ابن سینا، ص ۱۱۴)

کلمهٔ «صبح» را که قید زمان است به «ها» جمع بندند:

«او صبح‌ها به گردش میرود» یعنی او هر صبح به گردش میرود.

یکی دیگر از موارد استعمال پسوندهای «ان» و «ها» این است که میتوان همه کلمات عربی دخیل در زبان دری را با آنها جمع بست. هرچند کلمه‌های مذکور در زبان عربی مطابق قواعد خاصی جمع میشوند، اما جمع کلمه‌های مورد نظر به قاعدهٔ فارسی پسندیده‌تر است.

جمع به «ان»:

مؤمنان، رسولان، شاکران، مخلصان، صالحان، عاقلان، محصلان، شاعران، ندیمان، مقلدان، فاسقان، مفسدان، جاهلان، جباران، معاندان، مشرکان، کافران، ظالمان، منکران، عاصیان، مجرمان، منافقان، کاسبان، تاجران، فاضلان، حکیمان، کریمان و غیره.

جمع به «ها»:

آیتها، کتابها، فریضه‌ها، نیتها، طاعتها، نعمتها، سنتها، مذهبها، فضیلتها، حاجتها، حرمتها، ساعتها، خیرها، حکمتها، قصه‌ها، تحفه‌ها، صدقه‌ها، صومعه‌ها، شرطها، عذابها، خطاها، فتنه‌ها، ولایتها، صورتها، جسمها وغیره.

باید گفت که در زبان مکالمه و تخاطب و نوشته‌هایی که به زبان عامیانه نگاشته میشود همه کلمه‌ها را میتوان به «ها»[۱۵] جمع بست.

ج ـ «یان» /yān-/. این پسوند که از الومورفهای «ان» است. در اخیر اسمها و صفتهای (جانشین موصوف) افزوده میشود که به مصوت «آ» / ā / یا «او» / o / ختم شده باشند: مانند: دانا ـ دانایان، بینا ـ بینایان، ترسا ـ ترسایان، دانشجو ـ دانشجویان، مهرو ـ مهرویان، خوشگو ـ خوشگویان. هرچند کلمه‌های دستهٔ نخست در متون قدیم بیشتر با افزودن «ان» نیز جمع شده‌اند: مانند: داناآن، بیناآن، ترساآن و غیره.

«(شاه) داناان، بزرگان را بخواند و آن دانها بدیشان نموده

(نوروزنامهٔ منسوب به خیام)

«بزرگان و داناان بر سر آن نهال شد... شاه دیگرباره با داناان بدیدار درخت شد»

(ایضاً)

مرحوم دکتر معین در کتاب «مفرد و جمع» خود به نقل از بلوشهٔ فرانسوی، صورت جمع «دانا» را به «داناان» یا «دانایان» در متون قدیم، چنین مینویسد: «کلماتی که در فارسی جدید مختوم به «ـِآ» هستند در پهلوی مختوم به «ـاك» /ak-/ میباشند و آن از «آکه» /āka-/ پارسی باستان آمده و به توالی مبدل به «ـآی» /āi-/ و «ـآ» /ā/ شده.

مسلم است که در دورهٔ زبان پهلوی این تبدیل ـ لااقل در بعضی حالات ـ انجام شده بود، بدین‌وجه کلمهٔ داناك /dānāk/، «دانا» در جمع گاهی «داناکان» /dānākān/ و زمانی «دانایان» /dānā - yān/ شده و این کاملتر بوده چه، در جمع، k- پیوند /āk-/ بین دو حرف مصوت محفوظ نمانده و دستهٔ مختوم به /ākān/ پهلوی در فارسی جدید ـ که جزء شکل مختوم به «آیان» /āyān-/ را نمیشناسد ـ خود حفظ نکرده است.[۱۶] البته در این مورد استثنایی وجود دارد و آن کلمهٔ «نیاکان» یا «نیاگان» است که اصل آن در پهلوی «نیاك» بوده است. چنان‌که دارمستتر (Dar-mesteter) در کتاب «تتبعات ایرانی» خود پس از بحث پیرامون (بنده گان) و (دانایان) چنین نویسد: «باقی میماند حالتی که در آن فارسی «ك» /k-/ در «آك» /āk/ را در همان طراز کلمهٔ مختوم به /ā/ /k/ را حفظ کرده است و آن کلمهٔ «نیاکان» /nyāgān/ جمع «نیا» است. پهلوی /nyākān, nyāk/ در فارسی دری جدید جمع نیا (جد) «نیاگان» و «نیاکان» هردو آمده است، و اصل کلمه در پهلوی، چنان که دیدیم، نیاك است[۱۷]. در فارسی جدید جمع کلمهٔ «نیا» به همان صورت «نیاکان» برگشته است.

تو آنی که پیش نیاکان من
بزرگان و فرخنده پاکان من
پرستنده بودی تو خود بانیا
نجوییم همی زین سخن کیمیا

(فردوسی)

مرحوم علی اکبر دهخدا در مورد «نیاکان» نویسد: «در کلمهٔ نیاکان علامت جمع همان «ان» است و «نیاك» صورت دیگری از «نیا» میباشد[۱۸]».

ایا شاهی که ملك تو قدیم است
نیاکت برده پاك از اژدها کام

(دقیقی بلخی)

کجا آن بزرگان با تاج و تخت
کجا آن نیاکان پیروز بخت

(فردوسی)

اما مرحوم عبدالرحیم همایونفرخ در کتاب «دستور جامع فارسی»، /ك ـ k/ کلمهٔ «نیاکان» را جزء متروك شدهٔ «نیاك» دانسته که دیگر (هنگام جمع) قابل اعاده نیست. وی در پاورقی صفحه ۲۰۳ کتاب خود ضمن بحث پیرامون کاف تازی و گاف فارسی چنین نویسد: «درضمن امتحان کردن واژه‌ها، به واژهٔ نیا که معنی آن پدربزرگ است، برمیخوریم. این واژه در پارسی باستانی و پهلوی نیاك بوده و آخر آن کاف تازی بوده است که در فارسی جدید افتاده است جمع این واژه را بیشتر با کاف تازی نیاکان میدانند. برخلاف قیاس نویسنده را عقیده آن است که فارسی جدید یا دری قوانینی پیدا کرده است که سوای قوانین زبانهای پارسی باستانی و پهلوی و اوستا بیشتر کلماتی به زبان فارسی از این سه زبان قدیمی آمده همه تغییر و تطور پیدا کرده‌اند از آن‌جمله واژهٔ نیا میباشد که کاف آن افتاده است دیگر در موقع جمع بستن چگونه کاف اولی که افتاده و فراموش شده است یك دفعه بدون هیچ علت ظاهری برگشته است باید مفرد آن را همان طور که آمده است اصل دانست و در جمع مانند سایر واژه‌ها رفتار کرد.» (پایان قول همایونفرخ)

با این حال، مرحوم همایونفرخ که اعادهٔ «ك» را در کلمهٔ نیا هنگام جمع بستن به «ان» نمیپذیرد؛ معلوم نیست خود او این کلمه را چگونه جمع میبسته است؟ زیرا اشاره‌یی که در زمینه کرده روشن نیست. صورتهای «نیاآن»، «نیاها» و «نیایان»، خوش تلفظ و نرم نیستند و به همین جهت تداول نیافته‌اند.

در هرحال، «ك» /k-/ که در اصل کلمه «نیا» به شکل «نیاك» وجود داشته به طور استثنایی بین دو مصوت /āka/ در جمع نیاکان /niyākān/ خود را حفظ کرده است.

دارمستتر در کتاب سابق الذکر «ی» /y-/ را در «دانایان -dānāyān» جمع /دانا dānā/ معرف «ك» /k-/ میداند. وی هم‌چنان معتقد است که تخفیف «ك» در کلمات مختوم به /āka/ به طور مطلق صورت میگیرد، درحالی که در کلمات مختوم به /āk/ نسبی است. وی در اخیر نتیجه میگیرد که /k-/ اصلی متعلق به کلمه بوده است.

مرحوم ملك الشعرا بهار در کتاب «سبك شناسی» خود، هنگام بررسی متون عصر سامانی در زمینه قاعده‌یی را استخراج کرده است؛ بدین ترتیب: «در جمع بستن کلمات عربی یا فارسی اگر آخر آنها الف باشد تنها «الف و نون جمع» افزایند و اگر کلمات مختوم به الف و یاء باشد، «یا و الف و نون». مراد این است که به خلاف عقیدهٔ متأخرین کلمات مختوم به الف در موقع جمع بستن به «یان» جمع بسته نمیشده است بلکه علامت جمع تنها «ان» بوده است و قاعدهٔ خاص جز قاعده مرسوم در میان نبوده است. چنان که لغاتی مانند: بنا و قنا و ترسا و ناسزا و دانا و کانا و بینا که بعد از آنها (یاء) نبوده است، همه وقت در کتب دست نخوردهٔ قدیم به بناان و قناان و ناسزاان و داناان و کاناان و بیناان جمع بسته میشده. به خلاف کلمه‌های (خدای) و (بی سروپای) و (سرای) و غیره را که در اصل پهلوی و دری «یاء» جزء کلمه بوده به خدایان و گدایان و بی‌سر و پایان و نغمه سرایان جمع میبستند.»[۱۹]

و هم مرحوم بهار ضمن بحث دربارهٔ «تاریخ سیستان» نویسد: «در موقع جمع بستن اسامی که آخر آنها الف باشد اگر آن الف متصل به یای اصلی بوده باشد در جمع «یاء» را می آورد؛ چون: «خدایان» و هرگاه لغتی ختم به الف شود و در اصل لغت یایی نباشد آن را بدون «یاء» جمع بندد؛ چون: بناان و ناسزاان»[۲۰].

باید دانست که قاعدهٔ استخراج شده عام نیست و تنها شامل یکی دو مورد میشود. توضیح این که برخی کلمه‌های دیگر نیز هست که آخر آنها به الف و یاء تمام نمیشود. اما موقع جمع بستن جزء «یان» را میپذیرند. مثلا کلمه‌هایی که آخر آنها به مصوت «و» /o-/ ختم میشود مانند دانشجو، سخنگو و غیره که به شکل دانشجویان، سخنگویان جمع میشوند[۲۱]. هم‌چنان کلمه‌های سال، ماه و سحرگاه که نخستین به صامت (لام) و متباقی به هاء ملفوظ ختم شده اند یعنی در اصل خود یاء ندارند؛ به شکل سالیان، ماهیان، سحرگاهیان نیز جمع شده‌اند.[۲۲]

مثال:

چه گویی؟ ای شده زین گوی گردان پشت تو چوگان
به دست سالیان شسته زمان از موی تو قطران

(دیوان ناصرخسرو، ص۲۸۸)

«سالیان و ماهیان پدید آمد و مردمان شمار بدانستند.»

(طبری، به نقل از تاریخ زبان فارسی خانلری، ص۹۱)

برخی کلمه‌هایی که در اصل «یاء» نداشته اما مختوم به یای نسبتی میباشند، پسوند جمع آن، صورت «یان» را به خود میگیرد. البته «یاء» مشدد نیز میشود.

لشکریان ـ یعنی افراد (عساکر) منسوب به لشکر
سکندریان ـ یعنی افراد (عساکر) منسوب به اسکندر
جوهریان ـ یعنی جوهرفروشان
هندیان و سندیان ـ منسوب به هندوسند

«سلطان به قرار معهود با لشکریان و اسبان و شتر وزاد معد است»

(سفرنامه، ص ۱۱۰)

«و روزگار سکندریان آمد و جهان بگرفتند»

(تاریخ گردیزی، مصحح حبیبی، ص ۶۰۱)

«امن و فراغت اهل مصر بدان حد بود که دکانهای بزازان و صرافان و جوهریان را در نبستندی»

(سفرنامه، ص ۱۰۸)

هندیان را اصطلاح هند مدح
سندیان را اصطلاح سند مدح

(مثنوی معنوی)

د ـ «وان» / Wān - /: این پسوند نیز از الومورفهای «ان» است. و هرگاه اسم مختوم به «او» (واو معروف) /ū ـ /، با پسوند «ان» جمع شود «ان» به صورت «وان» در می آید.

بلوشه گوید: در پازند و پارسی «ك» /k -/ در کلمات پهلوی مختوم به «وك» ūk / حذف میشود و این علامت به ـ و ū ـ مصوت تبدیل میگردد. در پارسی نو، به هنگام جمع بستن، پیش از پسوند «ان» /ān /، ـ و ū ـ / مصوت، تبدیل به «و» صامت میشود و بلافاصله پیش از آن ـ و U آید، به عبارت دیگر ـ و + ان + ū بدل به ـ وان /uvān / شود. معلوم نیست که همین حال در پازند و پارسی وجود داشته یا نه. زیرا حروفی که در آنها به کار رفته این موضوع را حل نمیکند، مع هذا محتمل است که همین حالت در آن دو مانند فارسی وجود داشته باشد. بنابر آنچه گذشت اسمها و صفتهای مختوم به «و» که در اصل پهلوی به «وك» ūk ختم میشده اند، در جمع به «ان» یاء نپذیرند.

مثال:

آهو (پهلوی āhūk) آهوان
ابرو (پهلوی brūk) ابروان[۲۳]
بانو (پهلوی bānūk) بانوان
زانو (پهلوی zānūk) زانوان[۲۴]

باید گفت که در صورت نگارشی این گونه اسمها، نسبت مشابه بودن دوفونیم متعاقب /ū/ و /v/، تخفیف رخ داده است، یعنی زانووان، بانووان و ابرووان نوشته نشده است، اما در تلفظ هر دو فونیم نمایان میگردد. به عبارت دیگر تشدید «واو» درگفتار کاملا محسوس است.

چنین گفت پس به‌سوی بانوان
پرستنده‌ای را کز ایدر دوان

(فردوسی)

به ابروان چوگان و به زلفکان چو کمند
لبانش سوده عقیق و رخانش ساده پرند

(قطران، مفرد و جمع، ص ۵۶)

به بازوان توانا و قوت سردست
خطاست پنجه مسکین ناتوان شکست

(سعدی)

هـ ـ «ـ گان» /gān /. این جزء چنان که در مقدمه اشاره کردیم از اجزای بسیار بحث انگیز جمع، در زبان دری است. همه فارسی زبانان بی‌تردید کلمه‌هایی که به هاء غیر ملفوظ ختم میشوند؛ مانند بنده، زنده، تشنه و امثال اینها را با افزون جزء «گان» در اخیر کلمه، جمع میبندند. اما بحث و اختلاف رای همیشه بر سر این بوده است که هنگام جمع بستن این گونه کلمه‌ها آیا هاء غیرملفوظ را از آخر کلمه حذف کرد و یا به جایش باقی گذاشت؟

عده‌یی ترجیح میدهند در چنین موارد هاء غیرملفوظ را از آخر کلمه حذف نمایند و گروهی نیز حذف نکردن آن را از انجام کلمه مرجح میدانند. دستهٔ نخستین پنداشته اند هنگام جمع بستن چنین کلمه‌ها، هاء غیرملفوظ به «گ» بدل میشود. چنین پنداری نه تنها در نوشتار معمول افراد، بلکه در بسیاری دستورهایی که به شیوهٔ عنعنوی نوشته شده اند، نیز راه یافته است.

مؤلف دستور جامع نویسد: «در واژه هایی که آخر آنها به «ه» غیرملفوظ یعنی «هـ» بدل حرکت مختوم میباشد چون خواهند که با الف و نون «ان» جمع بندند، «هـ» را بدل به گاف» نمایند؛ چون: خسته ـ خستگان، تشنه ـ تشنگان[۲۵].

نیز دکتر محمدجواد مشکور در کتاب «دستورنامهٔ» خود آورده است که حرف «ها» در کلمه‌های منتهی به هاء غیرملفوظ (با علامت بیان حرکت) در جمع به الف و نون به گاف بدل میشود؛ مانند: بنده ـ بندگان[۲۶].

مؤلفین «دستور زبان فارسی، (پنج استاد) نیز نوشته اند که در کلماتی که هاء غیرملفوظ باشد درجمع به «ان» به «گاف» فارسی بدل میشود؛ مانند زنده ـ زندگان، خفته ـ خفتگان»[۲۷].

هم چنان محمدجواد شریعت در دستور زبان خود، در زمینه چنین نوشته است: «اگر کلمه‌یی به هاء غیرملفوظ (e - یا در بعضی از لهجه‌ها a) ختم شود مانند: بنده، رفته، کشته، مورچه و بتوانیم آن را با الف و نون جمع بندیم باید حرف «ه» را تبدیل به «گاف» کنیم سپس الف و نون جمع را بیفزاییم. بندگان، رفتگان، کشتگان، مورچگان. به عقیدهٔ پروفسور هیننگ (Hening) کلمه های مورد بحث هرچند در رسم الخط پهلوی مختوم به k - هستند، حرف اخیر حاکی از تلفظ قدیم است و درعهد ساسانیان آنها را به /g -/ تلفظ میکردند. به همین جهت در فارسی دری نیز به جای بندکان، زندکان و تشنکان، بندگان، تشنگان و زندگان گوییم».[۲۸]

مرحوم دکتر معین نیز در کتاب «مفرد و جمع» خود به تبعیت از دارمستتر، در اصلهای مختوم به هاء غیر ملفوظ هنگام جمع بستن، تبدیل «هاء» را به «گاف» صحیح میداند. وی چنین نویسد: در کلمات (اسما و صفاتی که به جای اسما نشینند) مختوم به هاء غیرملفوظ به هنگام جمع به «ان»، های آنها به گاف (کاف فارسی) تبدیل شود: زنده ـ زندگان، بنده ـ بندگان، تشنه ـ تشنگان، دارمستتر در تتبعات ایرانی نویسد: اصلهای مختوم به «a/ «ا / در فارسی مختوم به «ه» مانند /banda بنده، که جمع آنها به «اگان» agān /bandagān/ بندگان) ختم می شود، در جمع پهلوی مختوم به «کان» /kān-/ گردند چون مفرد این اصلها مختوم به /ak -/ است همه مختصات دستوری این اصلها منجر به اعمال یك قانون صوتی میشود، باید دانست که k - در اصلهای قدیم مختوم به aka - در فارسی اگر نهایی (در پایان کلمه) باشد حذف میشوند و اگر دروسط کلمه باشند تخفیف و تضعیف میشوند.

پس «بندگان» به هیچ وجه از افزودن /gān/ به بنده /banda/ تشکیل نشده است. این تخفیف و تضعیف bandakān است که منظماً از افزودن /ān/ به /bandak/؛ مفرد ـ که بنده /banda مخفف آن است. تشکیل شده: اصل /bandak/: مفرد پهلوی /bandak/، جمع پهلوی /bandakān/: مفرد فارسی بنده /banda/، جمع فارسی /bandagan/، بنابرین، نوشتن «ه‌گان» از نظر اشتقاق لغت خطاست و جزء متمم /-gān/ فقط برای تمییز زبان جدید است. (ختم قول‌دار مستتر)

سپس دکتر معین در اخیر به نقل از پروفیسور هیننگ چنین اضافه کرده است: باید دانست که کلمات مورد بحث هر چند در رسم الخط پهلوی مختوم به /K-/ هستند، حرف اخیر حاکی از تلفظ قدیم است و در عهد ساسانیان آنها را با /g-/ تلفظ میکردند به همین جهت در فارسی دری نیز به جای بندکان، زندکان و تشنکان، بندگان، زندگان و تشنگان گوییم.[۲۹]

اما با نظر داشت تلفظ دقیق چنین کلمه‌ها میتوان در صحت نکات بالا تردید کرد. توضیح این که: هنگام جمع بستن کلمات مختوم به هاء غیر ملفوظ، این مصوت به کدام صورت یا به اصطلاح به کدام حرف دیگر تبدیل نمیشود؛ بلکه به جایش باقی میماند که صریحا در تلفظ درمی آید. و این که عده‌یی آن را از نوشته حذف میکنند این مساله مربوط به بحث املاء است نه دستور.

باری، این تصور که در جمع بستن چنین کلمات، هاء غیر ملفوظ به گاف بدل میشود به طور قطع ناشی از آن است که دستور نویسان عنعنی، زبان دری را از روی رسم الخط توضیح وتشریح کرده و به تلفظ اصلی کلمه‌ها و عبارتها دقت نکرده‌اند. در حالی که از مدتها پیش ثابت شده است که

رسم‌الخط و نگارش زبان نیست، بلکه تصویر و نقش آن است و این تصاویر در بسیاری زبانها به ویژه زبان دری از اصل خود به درستی نمایندگی نمیکنند. باید گفت که این نارسایی در زبان دری، بیشتر متوجه واولهاست؛ به طوری که برای هشت فونیم واول (لهجهٔ کابل) بیش از سه یا چهار گرافیم (یعنی حروف الفبایی) وجود ندارد. به همین سبب درنگارش، بسیاری واولهای که تلفظ میشوند، نوشته شده نمیتوانند و چون دستورنویس شکل نگارشی واژه‌ها را در نظر گرفته تشریح میکند دچار اشتباهات عظیم میشود، چنان که دکتر معین و دیگران شده اند، برای توضیح بیشتر مطلب بالا مثالی را که دکتر معین در کتاب خود به نقل از دارمستتر آورد بررسی میکنیم:

میدانیم که های مختفی (یاهاء غیر ملفوظ) در رسم‌الخط زبان دری در انجام کلمه‌ها نمودار واول /a/ است. به همین سبب دکتر معین خودش نیز کلمهٔ «بنده» را در رسم‌الخط فونیتیك به شکل /banda/ نوشته است. گویا در رسم‌الخط فونیتیك کلمهٔ /banda/ گرافیم /a/را که در جدول الفبای فونیتیك بین المللی نمودار فتحهٔ زبان دری است، به جای هاء غیر ملفوظ /ه/ کلمه «بنده» قرار داده و شکل جمع کلمهٔ «بنده» را به صورت /bandagan/ نوشته یعنی واول /a/ را در آخر کلمهٔ /banda/ حذف نکرده است ولی با توجه به املاء و رسم‌الخط «بندگان» به تبعیت از دار مستتر به غلط حکم نموده است که هاء غیر ملفوظ به گاف فارسی بدل میشود و صرف علامت «ان» به کلمه میپیوندد. در حالی که اگر دارمستتر و دکتر معین به تلفظ این کلمه و یا رسم‌الخط فونیتیك خود که کلمهٔ بنده را /banda/ نوشته‌اند، توجه میکردند به صراحت میدیدند که در صورت مفرد و جمع کلمهٔ بنده banda-bandagan، هیچ یك از عناصر صوتی اصل کلمه به عنصر صوتی دیگر تبدیل نشده است.(۳۰)

فرضاً اگر چنین تبدیلی در میان میبود؛ آن گاه باید دکتر معین جمع کلمهٔ /banda/ را به شکل /bandgān/، یعنی بدون /a/ مینوشت، که در این صورت در الفبای مروج دری به تدیس «بندگان» در می آید یعنی به سکون «دال» در حالی که هیچ گوینده‌یی این کلمه را با سکون دال تلفظ نمیکند.

بنابراین، با نظر داشت حقایق بالا اکیداً میتوان گفت که در کلمه «بنده» و امثال اینها، در همچو موارد، به هیچ وجه تبدیلی رخ نمیدهد بلکه صرفاً جزء جمع «گان» را در آخر کلمه اضافه میکنیم.

اما این که ما پسوند «گان» را از الومورفهای «ان» میدانیم، بن و اصل آن را باید در زبانهای قدیم جستجو کنیم زیرا بدون شك تعدادی از این کلمه‌ها (مختوم به هاء غیر ملفوظ) در دوره‌های قدیم، مثلاً در فارسی میانه یا عهد ساسانی به /K-/ و /g-/ ختم میشده اند مانند: بندك، زندك و غیره و چون صورت تلفظ به /g-/ بسانتر است به همین لحاظ، جزء جمع در اخیر این کلمه‌ها به جای «کان»، «گان» آمده است. بنابرین مساله برگشت صامت اخیر چنین کلمه‌ها در دورهٔ فارسی دری ناشی از همین امر است، چنان که مرحوم دکتر خانلری نویسد:

«کلماتی که در دورهٔ فارسی میانه به پسوند «ـ یگ = ig» و «ـ اگ = ag» ختم میشده در دورهٔ فارسی دری بنابر قاعدهٔ عام، صامت آخر آنها افتاده و مصوت «زبر = فتحه» برجای مانده است. اما در جمع به «ان» که صامت مزبور در میان کلمه قرار گرفته مشمول آن نشده و در نتیجهٔ آن، صورت مفرد این کلمات مختوم به فتحه (در زبان امروزی = کسره) مانده (که باهای بیان حرکت نوشته میشود) و صورت جمع آنها به «ـ گان» ختم میشود. این پسوند در فارسی میانه همان /an-/ است که به همهٔ نامها (اسم، صفت بعضی ضمیرها) ملحق میشود، چه آنهایی که به پسوند «اگ = ag-» یا «ـ یگ ig-» ختم شده باشند و چه نامهای که خاتمهٔ آنها به صامت دیگری منتهی شود.»(۳۱)

گذشته از این، در زبان دری کلمه‌های دیگری نیز هست که در مراحل قدیم به K یا g ختم نمیشده‌اند، مانند: (ستاره) که با پسوند «گان» به صورت «ستاره گان» جمع میشود. و یا کلمه‌های مأخوذ از عربی که به «تاء» ختم میشده و در حال وقف مانند «هاء بیان حرکت» به تلفظ در می آمده، به قیاس کلمه‌های مشابه فارسی، گاهی به «گان» جمع بسته شده است: مشاطه ـ مشاطه گان، خاصه ـ خاصه‌گان و امثال اینها

در هر حال، صرف نظر از ریشه واصل کلمه‌های مورد بحث، امروزه جزء «گان» به حیث پسوند جمع در اخیر چنین کلمه‌ها میپیوندد و از کلمهٔ مفرد کلمهٔ جمع پدید می آورد. و

حقیقت هم، این است که گرافیم /g-/ در bandagan و امثال اینها به هیچ روی، شکل تبدیل یافتهٔ هاء غیر ملفوظ نیست. در واقع دستور نویسان عنعنی، یعنی کسانی که زبان را از روی رسم‌الخط تشریح کرده و به تلفظ اصلی کلمه‌ها توجه نمیکنند: قاعده‌یی جعل و وضع کرده اند که به موجب آن، هاء غیر ملفوظ آخر کلمه را در جمع به «گاف» بدل مینمایند و حال آنکه هاء غیر ملفوظ یا «هاء بیان حرکت» تنها نشانهٔ مصوت آخر کلمه است و هایی در میان نبوده که به «گاف» بدل شود.(۳۲)

اما این که در نگارش چنین کلمه‌ها گاهی کاتبان نظر به سلیقهٔ خویش و یا از جهت اختصار در نوشتار، هنگام جمع «هاء غیرملفوظ» /ه/ را نمینویسند، این موضوع ـ چنان که گفتیم ـ مربوط به مسایل املاء بوده خارج از موضوعات دستوری میباشد.

فهرست مآخذی که در پاورقیها مشخص نشده‌اند:

۱ـ دیوان حافظ، به اهتمام محمدقزوینی و دکتر قاسم غنی، نشرلقمان (بدون تاریخ)

۲ـ دیوان خاقانی شروانی، به کوشش ضیاءالدین سجادی، کتابفروشی زوار، تهران، ۱۳۳۸

۳ـ دیوان حکیم سنایی غزنوی، به اهتمام مدرس رضوی، چاپ مروی، ۱۳۶۲.

۴ـ دیوان فرخی سیستانی، به کوشش دبیر سیاقی، چاپ دوم، انتشارات زوار، تهران ۱۳۴۹.

۵ـ دیوان منوچهری دامغانی، به کوشش دبیرسیاقی، چاپ سوم، تهران، ۱۳۴۷.

۶ـ دیوان حکیم ناصر خسرو بلخی، به تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، چاپ دانشگاه تهران، ۱۳۶۵.

۷ـ کلیات شمس، (دیوان کبیر) جزو چهارم، مولاناجلال‌الدین محمد بلخی، به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ سپهر، تهران، ۱۳۶۳.

۸ـ مثنوی معنوی، مولاناجلال‌الدین محمد بلخی، با مقدمه، بدیع‌الزمان فروزانفر، انتشارات جاویدان، ۱۳۶۴.

۹ـ مثنوی معنوی، مولاناجلال‌الدین محمدبلخی، چاپ نیکلسون، جلد اول، نشرعلی اکبر علمی، ۱۳۶۴.

۱۰ـ گلستان سعدی، به کوشش سعید نفیسی، کتابفروشی فروغی، تهران، ۱۳۴۵

۱۱ـ قابوسنامه، امیرعنصرالمعالی کیکاوس‌بن سکندر، به کوشش سعید نفیسی، تهران، ۱۳۴۷

۱۲ـ دانشنامهٔ علایی، ابن‌سینا، مصحح دکتر معین، چاپ انجمن آثار ملی ایران، تهران، ۱۳۳۱.

۱۳ـ تاریخ بخارا، ابوبکر محمدبن‌النرشخی، (ترجمه ابونصرمحمد)، به کوشش مدرس رضوی، چاپخانه، مظاهری، تهران، ۱۳۶۳.

۱۴ـ تاریخ بیهقی، ابوالفضل محمدبن حسین کاتب بیهقی، به تصحیح سعید نفیسی، جلد ۱، انتشارات سنایی.

۱۵ـ زین‌الاخبار (تاریخ گردیزی)، ابوسعید عبدالحی‌بن ضحاك، به تصحیح عبدالحی حبیبی، چاپ ارمغان، تهران، ۱۳۶۳.

۱۶ـ سفرنامه (همراه با روشنایی نامه و سعادت‌نامه) حکیم ناصر خسرو بلخی، چاپ برلین.

۱۷ـ برگزیدهٔ اشعار، فروغ فرخزاد، چاپخانه حکمت، تهران، ۱۳۵۰.

۱۸ـ یادداشتها، صدرالدین عینی (دوره کامل پنج جلدی) به کوشش سعیدی سیرجانی، انتشارات آگاه، تهران.

پاورقی

(۱) «Phonetical Alphabet»: علایمی‌اند که در نمایش دادن اصوات سخن رواج بین المللی دارند. این علامت‌ها از الفبای انگلیسی یا فرانسوی یا المانی اقتباس نشده بلکه نشانه‌هایی اند که از طرف مجامع بین المللی زبانشناسان وضع گردیده‌اند.

(۲) برخی کلمه‌ها در اثر داشتن مشروطیت فونیمی دچار تغییر در تلفظ شده در فرجام افراد متعدد پیدا میکنند. به حیث مثال: کلمه، تنکیر در زبان دری به دو صورت تلفظ میشود یکی به صورت /ـ ی/ مانند: کتابی، قلمی،... و دیگر به صورت /ـ یی/ مانند کتابچه‌یی، دانایی و غیره. دیده میشود که چنین تغییر تلفظ از اثر مشروطیت فونیمی است. یعنی کلمه‌هایی که با فونیم کانسونانت ختم شده‌اند شکل تنکیر آنها تنها با افزودن /ی/ ساخته شده است و اما کلمه‌هایی که با فونیم واول ختم شده‌اند با افزودن /یی/ مفهوم تنکیر پیدا نموده‌اند. این قسم افراد یك کلمه را الومورف (Allomorph) گویند. وضع در خصوص اجزاء «ها»، «ان» و «گان» نیز بر همین منوال است.

(۳) تاریخ زبان فارسی، دکتر پرویز ناتل خانلری، ج۳، تهران، چاپ چهارم، ۱۳۶۹، ص ۸۳.

(۴) ایضاً، ص ۸۴.

(۵) دانشمند فرانسوی.

(۶) مفرد و جمع، دکتر محمد معین، چاپ دوم، نشر ابن سینا، ۱۳۴۰، ص ۲۲.

(۷) دکتر خانلری، اثر سابق‌الذکر، ص ۸۳ـ۸۴.

(۸) ایضا.

(۹) کلمهٔ هنر وقتی با یکی از پیشینه‌ها ترکیب شده و جانشین اسم گردد، مطابق قاعده میتوان با «ان» جمع کرد، چنان که حکیم سنایی گفت:

دولت با هنران را فلك مرد افگن
زند آسیب و لیکن نکند زیر و زبر

(۱۰) دستور جامع زبان فارسی، عبدالرحیم همایونفرخ، انتشارات علمی، چاپ سوم، ۱۳۶۴، ص ۶۳۸.

(۱۱) مصحح کتاب، این کلمه را در پاورقی، به استناد نسخه بدلی که از سفرنامه (نسخهٔ کتابخانهٔ ملی پاریس به نشانی Suppl. Pers. 1544) به دست داشته، به شکل «کوههای» نیز ثبت کرده است.

(۱۲) سبك شناسی، ملك الشعرا محمد تقی بهار، جلد ۲، انتشارات امیرکبیر، چاپ چهارم، ص ۷۷.

(۱۳) مفرد و جمع، ص ۹۸.

(۱۴) دستور زبان فارسی، دکتر پرویز ناتل خانلری، چاپ پنجم، انتشارات توس، ۱۳۶۳، ص ۱۵۶.

(۱۵) درگفتگوی روزمره اکثراً «هاء» با صدای «آ» به تلفظ در می‌آید: کتابها ـ کتابا، درختها ـ درختا و غیره.

(۱۶) مفرد و جمع، ص۳۶.

(۱۷) به نقل از مفرد و جمع، ص۴۱.

(۱۸) رك: لغتنامه، توضیح کلمهٔ (نیاکان)

(۱۹) جلد دوم، چاپ انتشارات امیرکبیر، ص۶۱

(۲۰) به نقل از «مفرد و جمع» ص۳۸.

(۲۱) مفرد این کلمات با «یاء» نیز استعمال شده: دانشجوی، سخنگوی و غیره.

(۲۲) همین کلمات با (ها) و «ان» نیز جمع شده‌اند که شرح آن می‌آید.

(۲۳) در بعضی لهجه‌ها /abrū/ را با واو مجهول نیز تلفظ کنند مانند: abro.

(۲۴) رك: مفرد و جمع، ص ص ۴۳ ـ ۴۴.

(۲۵) دستور جامع زبان فارسی، عبدالرحیم همایونفرخ، انتشارات علمی، تهران ۱۳۶۴، ص ۲۰۰.

(۲۶) دستورنامه (در صرف و نحو زبان دری) انتشارات مشرق، تهران، ۱۳۶۶، ص.

(۲۷) دستور زبان دری، تالیف، بدیع الزمان فروزانفر و دیگران، چاپ ارمغان، ۱۳۶۹، ص ۳۰.

(۲۸) چاپ سوم، انتشارات اساطیر، ۱۳۶۷، ص ۲۰۱.

(۲۹) رك: مفرد و جمع، ص ۷۲

(۳۰) رك: روش جدید در تحقیق دستور زبان دری، پوهاند محمدرحیم الهام، دانشگاه کابل، ۱۳۴۹، ص ۳۶.

(۳۱) تاریخ زبان فارسی، ص ۹۲.

(۳۲) ایضا، ص ۹۳.

نگاهی به ایران‌شناسی در یوگسلاوی سابق



از اولین کسانی که در یوگسلاوی سابق به اسلام روی آوردند، شاعری بود به نام «آدنی» که نام خود را محمود گذاشت. وی از اهالی «کروشواتس» بود که علاوه بر زبانهای دیگر به زبان فارسی نیز شعر می‌گفت. با ورود ترکهای عثمانی به بوسنیا مکدونی و کوسوو مدارسی برای ترویج زبان عربی، ترکی و فارسی در بین اهالی مسلمان تاسیس شد. در درجه اول تکایا، مدارس و کتابخانه در ترویج زبان فارسی بسیار کمك کردند. در کتابخانه‌های کشور یوگسلاوی کتابهای دستخط ارزشمند فارسی زیادی یافت می‌شود. اکثر کتابها توسط سران امپراطوری عثمانی در قرنهای دوازده، سیزده و چهاردهم به کتابخانه‌های شهر هدیه شده است. فرهنگ‌های لغت زیادی در مورد تاثیر زبان ترکی بر زبان صربی نوشته و گردآوری شده است. خود زبان ترکی نیز تحت تاثیر بسیار زیاد زبان فارسی بوده است. لذا زبان معاصر صربی مملو از واژه‌های فارسی است.

تاریخچه زبان و ادبیات فارسی در کشور یوگسلاوی با نام فهیم بایراکتارویچ همراه است. بدون شك زحماتی که این محقق و دانشمند ایران دوست در گسترش زبان و ادبیات فارسی در کشور یوگسلاوی انجام داده است، قابل تقدیر و ستایش است. دکتر فهیم بایراکتارویچ سالیان درازی از عمر خود را وقف ترجمه آثار ادبی و تدریس ادبیات فارسی در دانشکده زبانهای خارجی دانشگاه بلگراد کرد. و از خود کتابهای گرانبهایی برای علاقه‌مندان به فرهنگ ایران و ایران زمین به یادگار گذاشته که بعد از فوت وی برای سالیان درازی توسط شاگردان این دانشمند در دانشکدهٔ شرق‌شناسی زبانهای خارجی دانشگاه بلگراد تدریس می‌شده است. فهیم بایراکتارویچ در ۱۴ نوامبر سال ۱۸۸۹ در شهر سارایه‌وو بدنیا آمد. پدر وی تاجری خرده‌پا بود. مادر خود را در طفولیت از دست داده و دوران کودکی را در کنار مادر بزرگ خود که او را «خانا» می‌نامیدند گذرانده است. وی دوران دبیرستان را با معدل عالی در شهر سارایه‌وو به اتمام رسانید و در سال ۱۹۱۱ وارد دانشگاه زبانهای خارجی دانشگاه وین شد.

در دوران جنگ تحصیلات او متوقف شد و بالاخره در سال ۱۹۱۷ تحصیلات خود را به اتمام رساند. در نوامبر سال ۱۹۱۷ به دستور فرماندهی بوسنا و هرزگوونیا (بوسنی و هرزگوین) به شغل معلمی انتخاب شد و تا سال ۱۹۱۹ به این کار اشتغال داشت. سپس برای ادامهٔ تحصیلات به انگلستان رفت، در بازگشت خود از لندن مشغول تدریس در دانشکدهٔ سارایه‌وو شد. از سال ۱۹۲۲ تا ۱۹۲۴ برای کسب تخصص راهی الجزایر شد. در این زمان آشنایی او با ایرانشناس معروف فرانسوی «هنری ماسه» که استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پاریس نیز بود شروع می‌شود. «هنری ماسه» نه فقط یك معلم و راهنما برای آشنائی او با زبان و ادبیات فارسی بود، بلکه نمونه‌ای از علم و دانش نیز بود. «ماسه» ساعتهای زیادی از وقت خود را با علاقه و صمیمیت صرف خواندن و یاددادن ادبیات فارسی به فهیم بایراکتارویچ کرد. بعد از اتمام دورهٔ تخصّص در الجزایر و چاپ تز دکترای خود در سال ۱۹۲۲ در پاریس، در ۱۸ فوریه سال ۱۹۲۵ به سمت استاد ادبیات جهان دانشگاه زبانهای خارجی دانشگاه بلگراد برگزیده شد.

از آن زمان تا هنگامی که چشم از جهان فروبست تمامی زندگی خود را وقف ترویج علم و فرهنگ در دانشگاه بلگراد کرد. در سال ۱۹۲۶ پرفسور بایراکتارویچ فاکولته دانشکده زبانهای مشرق زمین را به طور مستقل تاسیس و تا زمان بازنشستگی آن را اداره کرد. با تاسیس دانشکدهٔ مستقل زبانهای مشرق زمین کار تدریس زبان و ادبیات ترکی، عربی، و فارسی در دانشگاه بلگراد شروع می‌شود. پروفسور فهیم بایراکتارویچ سالیان درازی از عمر خود را وقف ترجمه شرح و توضیح افکار و فلسفه عمر خیام کرد. وی جزء اولین کسانی است که در کشور یوگسلاوی (سابق) اثر این شاعر بزرگ ایرانی را به زبان صربی ترجمه کرد. ترجمهٔ رباعیات عمر خیام از جملهٔ بهترین و ارزنده‌ترین صفحات ادبیات مشرق زمین کشور یوگسلاوی به حساب آمده است. امّا بیماری این فرصت را به پروفسور بایراکتارویچ نداد تا بتواند بعضی از کارهایی را که شروع کرده بود به اتمام رساند. کتاب شاعران ایرانی که در برگیرنده شاعران مورد علاقه وی بوده است به صورت دست نویس باقی مانده است. اینك به بررسی مختصر کتابهای درسی زبان و ادبیات فارسی که توسط این دانشمند ایران دوست در دانشگاه بلگراد تدریس می‌شده است می‌پردازیم.

کتاب درسی «نگاهی به تاریخچهٔ ادبیات ایران»

کتاب نگاهی به تاریخچه ادبیات ایران در واقع کتابی درسی است که دکتر فهیم بایراکتارویچ آن را تالیف و در دانشکدهٔ زبانهای مشرق زمین دانشگاه بلگراد تدریس می کرده است. در سال ۱۹۲۵ کتاب درسی زبان فارسی برای اولین بار توسط وی به دانشگاه بلگراد ارائه شد و این در زمانی بود که بخش زبانهای مشرق زمین به طور مستقل در دانشگاه بلگراد فعالیت داشت. در آن زمان یعنی در سال ۱۹۲۵ ادبیات فارسی به عنوان یکی از دروس اصلی در دانشگاه بلگراد شناخته و تدریس می‌شد.

به مدت ۴۰ سال کار بدون وقفه، پروفسور بایراکتارویچ با شوق و علاقه نیز به تدریس ادبیات فارسی پرداخت. حتی تا بعد از بازنشستگی بدون شك می‌توان گفت که تدریس ادبیات از درسهایی بود که وی در دوران فعالیت ادبی خود به آن علاقه و عشق می‌ورزید.

کتاب درسی نگاهی به تاریخچهٔ ادبیات فارسی دربرگیرندهٔ نکات زیر است.

۱ـ تاریخچه زبان فارسی؛ که شرحی دربارهٔ ریشهٔ زبان فارسی و موقعیت آن نسبت به دیگر زبانهای هندواروپایی است. از جمله تقسیم‌بندی زبان فارسی به سه دوره:

الف) زبان قدیم فارسی ـ زبان اوستا

ب) زبان میانهٔ فارسی ـ زبان پهلوی

ج) زبان معاصر فارسی.

که تاریخ تحوّل هر دوره در آن توضیح داده شده است.

۲ـ کتاب نگاهی دارد به تاریخ تمدن ایران

۳ـ شرحی درباره شاعر بزرگ ایرانی فردوسی

۴ـ شرحی درباره تاریخچه تصوف.

۵ـ شاعران مدیحه‌سرای قرن یازدهم و دوازدهم ایرانی: عمر خیام، ناصرخسرو، انوری
۶ـ شرحی درباره سنائی و عطار
۷ـ شرحی درباره شاعر دوره رمانتیسم نظامی
۸ـ زندگینامه و آثار شاعران قرن سیزدهم: سعدی، رومی و معاصران آنها.
۹ـ شرحی درباره تاریخچه تاریخ نویسان ایرانی.
در این بخش از کتاب نگاهی دارد به حملهٔ وحشیانهٔ مغولها به خاك و آب ایران زمین و تأثیری که دانشمندان و ادبای آن زمان ایران بر این قوم وحشی و بدوی داشتند. از جمله موارد زیر می‌توان اشاره کرد:
الف. دانشمند و منجّم بزرگ ایرانی خواجه نصیرالدین طوسی و آثار او که مشاور هلاکوخان مغول بوده است.
ب. عطا ملك جوینی، منشی هلاکوخان و مؤلف تاریخ جهان‌گشا.
پ. رشیدالدین فضل‌الله، وزیر و مشاور سیاسی قازان‌خان.
ت. حمدالله مصطفی زوانی «قزوینی»، تاریخ‌نویس معروف و مؤلّف کتاب تاریخ «تاریخ گزیده».
ث. وصاف، تاریخ‌دان و مؤلّف کتاب تاریخ وصّاف.
۱۰ـ اوج شاعران غزلسرای ایرانی: شرحی درباره زندگینامه و آثار شاعران غزلسرای ایرانی.
۱۱ـ شاعران کلاسیك.

یکی دیگر از کتاب‌هایی که توسط دکتر فهیم بایراکتارویچ تألیف و به عنوان کتاب درسی مورد استفاده قرار می‌گرفته کتابی است تحت عنوان «شاعران ایرانی». این کتاب از دستنوشته‌هایی است که از پروفسور فهیم بایراکتارویچ به جا مانده و اکنون به چاپ رسیده است. کتاب با شرحی دربارهٔ تاریخ ایران از زمانهای بسیار قدیم شروع می‌شود و به بررسی سلسله و دورانهای مختلف تاریخی ایران می‌پردازد و بسیار مستند و خواندنی است. سپس به طور اختصار به تشریح بخشی از انواع ادبی از جمله قصیده، غزل، رباعی، مثنوی و نیز به بررسی تصوّف می‌پردازد. کتابی است خواندنی، و تصویری روشن و دقیق از شاعران کلاسیك ایرانی به دست می‌دهد.
در زیر اسامی و شرح حال بعضی از شاعران بزرگ ایرانی را که ذکری از آنها در این کتاب آمده است، می‌آوریم.

رودکی، کسائی، دقیقی، فردوسی، اسدی، ناصرخسرو، باباطاهر، عمر خیام، سعدی، مولوی و...

ترجمه رباعیات خیام به زبان صربی کتاب دیگری است که به عنوان کتاب درسی مورد استفاده قرار می‌گرفته است. این کتاب دربر گیرندهٔ زندگینامه و ترجمهٔ رباعیات عمر خیام است. از کتابهای دیگری که به عنوان کتاب درسی ادبیات فارسی در دانشکدهٔ زبانهای مشرق زمین دانشگاه بلگراد توسط فهیم بایراکتارویچ تدریس می‌شده است، می‌توان به آثار برخی از ایرانشناسان معروف فرانسوی، روسی، انگلیسی و آلمانی اشاره کرد:

1- Alavi Bozorg Geschichte Vnd enlwicklungdor modern Persichen Literatur, Berlin. 1984.
2- Arberry, A. J. Sufism, London. 1950.
3- Arberry, 1. J. Glassical Persian Literature, London 1958.
4- Gabrieli, Francesco, Letteratura Persiana Inle Civil ta dell, Oriente, Vol. 2, Roma. 1957.

ترجمهٔ بخشی از شاهنامهٔ فردوسی (رستم و سهراب) به زبان صربی نیز به عنوان کتاب درسی مورد استفاده قرار می‌گرفته است. این کتاب در کمال مهارت و استادی ترجمه شده و یکی از آثار بسیار گرانبهایی است که فهیم بایراکتارویچ برای علاقمندان و عاشقان فرهنگ و ادبیات ایران زمین به یادگار به جا گذاشته است. کتاب با مقدمه‌ای از زندگینامهٔ شاعر بزرگ ایران ابوالقاسم فردوسی شروع می‌شود. در اینجا مناسبت دارد که از کتابی که توسط دکتر «شاچیر سیگیریچ» تحت عنوان «لاله‌زار فارسی» (به زبان فارسی) نوشته شده است نام ببریم. این کتاب نیز به عنوان کتاب درسی ادبیات فارسی سالها در دانشگاه بلگراد تدریس می‌شد. کتابی است بسیار جالب و بعضی از حکایات گردآوری شدهٔ این کتاب حتی برای ایرانیان نیز جالب و خواندنی است.
در زیر فهرست کتابهای منتشر شده دربارهٔ زبان و ادبیات فارسی که توسط دکتر فهیم بایراکتارویچ تألیف شده از نظر خوانندگان می‌گذرد:

1- Iz Persijske Lirike. Odlomci Iz Sadia.
2- Fiedzerald I Omar Hajam.
3- Firdvsi, Rustam I Suhrab.
4- Milivoj Malic, Bulbulistan Du Shaikh Fewzi De Mostar, Poete Hvzejovien De Dansve Persae. Paris
5- A Rthur Christensen, I, Iran Sons Les Sassanides.
6- Arthvf Christensen, Les Gestes Des Rois Les Del Iran.
7- Firdvsi. Povodom Knjige. Henry Masse.
8- Uticaj Istoka Na Geta.
9- J Edan Savremeni Persijski Izvor O Bic, Na Kosovu.
10- Iz Nove Persijski Knjizevnosti.
11- The Legancy of Persia.
12- J. Rypka, dejiny Pers.

یکی از شاگردان پروفسور فهیم بایراکتارویچ، دکتر ماریا جوکانوویچ است. ماریا جوکانوویچ در ۷ ژانویهٔ سال ۱۹۲۳ در موستار به دنیا آمد. دوران دبیرستان را در شهر سارایه‌وو و دانشکده را در «پریزرنو»، نیش، بلگراد به اتمام رسانید. در سال ۱۹۴۰ از دانشگاه بلگراد فارغ‌التحصیل و در سال ۱۹۴۶ وارد دانشکدهٔ زبانهای مشرق زمین دانشگاه بلگراد شد. در ۱۷ مارس سال ۱۹۵۸ به تصویب دانشکدهٔ زبانهای خارجی به عنوان دستیار و در ۲۷ ماه سپتامبر سال ۱۹۶۰ به عنوان کمك استاد و در ۲۵ آوریل ۱۹۶۴ به عنوان استاد زبان و ادبیات ترکی دانشکدهٔ زبانهای خارجی دانشگاه بلگراد انتخاب شد. پس از فوت پروفسور فهیم بایراکتارویچ تا سالیان دراز تدریس ادبیات فارسی در دانشگاه بلگراد توسط دکتر ماریا جوکانوویچ ادامه یافته و از کتابهایی که توسط دکتر بایراکتارویچ نوشته شده بودند به عنوان کتاب درسی استفاده می‌شد. در زیر به ذکر آثاری که از این محقق و دانشمند ایران‌دوست چاپ و منتشر شده است می‌پردازیم.
۱ـ مقاله‌ای درباره ادبیات ایران.
۲ـ مقاله‌ای درباره ادبیات نوین ایران.
۳ـ مقاله‌ای درباره روند ادبیات ایران در دوران غزنویان، سلجوقیان.
۴ـ فردوسی.
۵ـ رباعیات خیام
۶ـ اشعاری از نظامی
۷ـ ادبیات ایران در دورهٔ مغولها
۸ـ اوج نظم در اثر شاعر عرفانی، رومی
۹ـ سعدی و آثار تعلیمی او.
۱۰ـ حافظ.
۱۱ـ جامی.
۱۲ـ ادبیات قرن ۱۶ و ۱۷ در ایران.
۱۳ـ ادبیات جدید ایران.

دکتر دارکوتاناسکوویچ یکی دیگر از شاگردان پروفسور فهیم بایراکتارویچ است که برای مدتی به تدریس ادبیات فارسی در دانشکده زبانهای مشرق زمین دانشگاه بلگراد ادامه داد امّا به علت عدم توجه از سوی مسئولان سفارت ایران در قبل از انقلاب، رفته‌رفته این بخش شرق‌شناسی بسیار مهم از برنامهٔ دانشکده زبانهای مشرق زمین حذف می‌گردد.
دارکوتاناسکوویچ درسال ۱۹۴۸ در شهر زاگرب زاده شد و در همان شهر تحصیلات ابتدایی را تمام کرد و در سال ۱۹۵۶ به بلگراد آمد و دو سال از تحصیلات خود را در این شهر گذراند. سپس وارد دانشکده شد و در سال ۱۹۶۶ آن را به اتمام رسانید. در همان سال وارد دانشکدهٔ زبانهای مشرق زمین دانشگاه بلگراد شد ودر سال ۱۹۷۰ دانشگاه را به پایان برد. از نوامبر سال ۱۹۷۶ برای انجام تحقیقات راهی تونس شد. درحال حاضر دکتردارکوتاناسکوویچ استاد زبانهای عربی و ترکی دانشکده زبانهای مشرق زمین دانشگاه بلگراد است و تا چندی قبل به سمت رئیس دانشگاه بلگراد و سپس معاون ریاست دانشگاه و درحال حاضر در سمت مشاور رئیس دانشگاه بلگراد انجام وظیفه می‌کند. وی از محققان و دانشمندان برجستهٔ شرق‌شناس کشور یوگسلاوی سابق است که دارای تألیفات بسیاری است. در زیر به ذکر آثاری که وی در مورد ادبیات ایران نوشته است می‌پردازیم:
۱ـ تاریخ صوفیزم (تصوّف) در ایران
۲ـ قصه‌های ایرانی
۳ـ تجدیدنظری بر فهرست نسخ خطی عربی، ترکی، و فارسی واقع در کتابخانهٔ قاضی خسروبیك سارایه‌وو.
۴ـ شرحی درمورد ترجمه کتاب «رستم و سهراب»
۵ـ بخشی از کتاب امرؤالقیس
۶ـ مروری بر کتاب «شاعران ایرانی»
۷ـ شهرزاد دوباره در بین ما. مروری بر کتاب هزار و یکشب. ترجمه از روسی توسط مارکو ویدویکوویچ.
۸ـ مروری بر کتاب «ایوان شوب ملانصرالدین»
۹ـ مروری بر کتاب فوزی موستاراتس «بلبل استان»
۱۰ـ مروری بر اثر نویسندهٔ معروف ایرانی صادق هدایت «بوف کور»

یکی از شاگردان ماریا جوکانوویچ و دکتر دارکوتاناسکوویچ میریانا تئودوسیتوویچ است که در حال حاضر مشغول تدریس زبان و ادبیات ترکی در دانشکدهٔ زبانهای مشرق زمین دانشگاه بلگراد است.

■ با سپاس فراوان از «وابستگی فرهنگی سفارت کشورمان در بلگراد» و نیز «شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی» که این مقاله را در اختیار ادبستان گذاشته‌اند.

در باره رابرت فراست شاعر معاصر آمریکایی

برگها هرگز نمی‌میرند

○ ترجمهٔ جلال علوی



«رابرت فراست»

ROBERT FROST

... برگها هرگز نمی‌میرند ...

*** رابرت فراست بزرگترین و آمریکائی‌ترین شاعر معاصر آمریکا ***

ترجمه از جلال علوی

به سال ۱۸۷۴ در سانفرانسیسکو به دنیا آمد. ده ساله بود که پدرش در سن سی و چند سالگی به بیماری سل درگذشت. مادرش او را به ماساچوست نزد پدر بزرگش برد. توسط مادرش که معلم مدرسه بود با اشعار «پو» و «امرسون» آشنا شد. در سن پانزده سالگی یکی از مجلات محلی اولین شعرش را به پانزده دلار خریداری و چاپ کرد. بعد از مادرش، همسرش «الینور وایت» بهترین مشوق او در زمینه شعر و شاعری بود. پدر بزرگش با شاعری مخالف بود زیرا عقیده داشت که امرار معاش از این طریق امکان پذیر نیست. از سال ۱۸۹۲ به کارهای مختلفی از جمله: تحصیل در دانشگاه، معلمی و روزنامه نگاری پرداخت اما به هیچ یك از آنها دل نبست. پدربزرگش مزرعه بزرگی به او داد تا زراعت پیشه کند. او ده سال در آن مزرعه مشغول بود. سپس مدتی در دانشگاه «پلیموث» به تدریس پرداخت. مزرعه‌اش را فروخت و به اسکاتلند رفت. «رابرت فراست» دوست داشت که به آمریکا برگردد ولی آمریکا محیطی خشك و بی‌روح بود و با روحیهٔ شعرا سازگار نبود. در آن زمان اکثر نویسندگان و شعرای آمریکایی در اروپا اقامت داشتند و افرادی چون «هنری جیمس» و «تی.اس.الیوت» مقیم انگلستان بودند. در این دوران انگلستان بهترین مرکز برای مجامع خبری و تحولات هنری و ادبی جهان غرب بود. «رابرت فراست» در انگلستان وارد محافل بزرگ ادبی شد. اولین کتابش را به نام «خواسته یك کودك» در سال ۱۹۱۳ (در سن ۳۹ سالگی) منتشر کرد. این کتاب در انگلستان بسیار مورد توجه قرار گرفت. مجله «آکادمی» در مورد آن نوشت: «ما سطر به سطر این کتاب را با علاقه خوانده‌ایم، کاری که به ندرت در مورد کتاب‌های شعر جدید انجام می‌دهیم». انتشار این کتاب شهرت فراوانی را برای او به ارمغان آورد. در آن زمان حتی شعرای جوان که با شعر کلاسیك و شیوه‌های قدیمی مخالف بودند در مورد اشعار این مجموعه نظر مساعدی داشتند.

نقطهٔ مساعد...

اگر از درخت خسته شوم
دوباره به جستجوی تو می‌آیم
و خوب می‌دانم
در سپیده صبح
به کدام نقطه بشتابم،
به دامن کوهسار
که گله‌ای در آنجا می‌چرد
لابه‌لای درختان لمیده عرعر
که خمیده‌اند.

□

کسی مرا نمی‌بیند
و من سفیدی خانه تو را
از دور می‌بینم
همچنین قبرهایی را
بر تپه مقابل
زندگی با مرگ
هردو خواستنی است.

□

ظهر
اگر از آنها خسته شوم
باید تنها برگردم
که در این حال تپه‌ای
که در آفتاب سوخته است
چهره‌ام را تافته خواهد ساخت.

نفسم چون نسیم می‌لرزاند
گلهای وحشی به رنگ آبی را.
□
زمین را می‌بویم
درختان زخم دیده را می‌بویم
و به سوراخ لانه مورچه‌ای
خیره می‌شوم.
(از کتاب «خواستهٔ یك كودك» ص ۳۳)

«رابرت فراست» در انگلستان دومین کتابش را به نام «شمال بوستون» در سال ۱۹۱۴ به چاپ رسانید. در سال ۱۹۱۵ در آغاز جنگ جهانی اول به ناچار انگلستان را به قصد آمریکا ترك گفت. در این زمان شهرتش تمام آمریکا را فرا گرفته و هردو کتابش در آمریکا به چاپ رسیده بود. او خیلی زود به انجمن‌های ادبی آمریکا راه یافت و چندین بار از طرف موسسات مختلف ادبی نائل به دریافت نشان افتخار گردید. «گراهام مانسون» منتقد بزرگ آمریکایی در مورد او می‌نویسد: «هنوز در اول راه بود که راه تمام مجامع ادبی آمریکا به روی او گشوده شد.»

مجموعه شعر بعدی او به نام «فاصله کوه» در سال ۱۹۱۶ منتشر گردید. در آن زمان هنوز دنیای هنر عرصه برخورد انواع شیوه‌های هنری بود. عده‌ای پیرو اشعار کلاسیك بوده و عده‌ای نیز می‌کوشیدند تا بانوآوری، شیوهٔ جدیدی را در شعر بنیان گذاری کنند. تا اینکه مکتب «ایماژیسم» پدید آمد. اما «رابرت فراست» هرگز شیوه‌اش را تغییر نداد بلکه همواره در راهی قدم گذاشت که انتخاب کرده بود:

راهی که انتخاب نکرده‌ام

در برابر انبوه جنگل زرد حیرانم
در برابرم دو جاده منشعب از هم
نمی‌دانم کدام راه می‌کشد مرا به راه.
مدتی مدید ایستاده‌ام
نگاه می‌کنم
جاده‌ای را که خمیده است کمی
در کنار کشتزار.
□
سپس انتخاب می‌کنم
راه دیگر را
با همان نگاه
که گوئی حق با اوست،
زیرا تن این جاده پوشیده نیست
از علف های سائیده.
اگرچه تن هردو جاده به یکسان
از برگ پوشیده است،
و به یکسان سائیده است.
□
امروز صبح هم
تن هردو جاده پوشیده است
از برگهائی که بران
ردپائی نیست.
من انتخاب کرده‌ام
راه اول را
برای روز دگر
هنوز من نمی‌دانم
کدام راه می‌کشد مرا به راه
و شك برگشت در کمین.
□
می‌دانم
پس از سالهای دراز
روزی با افسوس خواهم گفت
در برابر انبوه جنگل زرد،
در برابر دو جاده منشعب از هم
انتخابم جاده‌ایست
که برتن زردش
ردپای کمتریست.
(از کتاب «فاصلهٔ کوه» ـ ص ۷۷)

«رابرت فراست» چهارمین مجموعه شعرش را به نام «همیشایر جدید» در سال ۱۹۲۳ منتشر کرد که برنده جایزه «پولیتزر» شناخته شد.

...در گورستان متروك...

زنده‌ها با قدم‌های سبز می‌آیند
برای خواندن
نوشته‌های روی قبرهای مشرف به تپه‌ها
گورستان هنوز
پذیرای زنده‌هاست
و از مرده‌ها متنفر است.
□
نوشته‌های مکرر بر قبرهای گورستان:
«زنده‌ها که امروز می‌آیند
تا سنگها را بخوانند و بروند
فردا چون مرده‌ای در اینجا
ماندگار می‌شوند».
□
سنگهای روی قبر
با اطمینان
آواز مرگ می‌خوانند:
«چرا دیگر کسی نمی‌میرد؟
چرا دیگر
کسی به میهمانی خاموش ما نمی‌آید؟
آنها از چه می‌ترسند؟
□
به آسانی و با دقت
می‌توان به سنگها گفت:
«آدمیان از مرگ متنفرند
و لذا تا ابد نمی‌میرند».
فکر می‌کنم که سنگها
این دروغ را باور کنند.
(از کتاب «همیشایر جدید» ـ ص۱۲۷).

دیگر کتاب‌های شعر «رابرت فراست» عبارتند از: جویباری که به غرب می‌رود (۱۹۲۸)، مجموعه اشعار (۱۹۳۰)، افق دورتر (۱۹۳۶)، درخت شاهد (۱۹۴۲)، انبوه مناره‌ها (۱۹۴۷)، مجموعه کامل اشعار (۱۹۴۹)، در زلال (۱۹۶۲) و... «رابرت فراست» چهار بار موفق به دریافت جایزهٔ «پولیتزر» گردید. او را در اروپا و آمریکا، معمولاً بعنوان بزرگترین و آمریکایی ترین شاعر معاصر آمریکا می‌شناسند. و در سن هشتاد سالگی بود که رئیس جمهور وقت آمریکا، «جان.اف.کندی» او را بعنوان سفیر به روسیه فرستاد. او در سال ۱۹۶۳ دیده از جهان فرو بست.

زندگی در روستا و کار در مزرعه «رابرت فراست» را آنقدر به زیبائی‌های طبیعت نزدیك کرد که طبیعت مایه اصلی هنر او گردید. در اشعارش طبیعت آنچنان که هست منعکس گردیده است. بطوریکه خوانندهٔ اشعار او تماشاگر طبیعت نیست بلکه خود جزئی از طبیعت است. در شعارش زندگی افراد عادی و معمولی با تمام دردها و رنج‌هایشان با دقت و صمیمیت بسیار به تصویر کشیده شده است.

معمولاً آثار «رابرت فراست» را در ردیف کارهای «وُردز وُرث» به شمار می‌آورند که اشتباهی فاحش است. زیرا با اینکه مایه اصلی اشعار هردو شاعر طبیعت است. ولی هرگز نمی‌توان تصورات «رئالیسم» «رابرت فراست» را با دید «ایده‌آلیسم» «وُردزوُرث» مقایسه کرد.

درختان زمزمه می‌کنند که بروند
ولی پایان این زمزمه
رفتن نیست.
همچنان که آنها رشد می‌کنند
و عاقل‌تر و پیرتر می‌شوند
به این معنی است
که می‌مانند.
(پاره‌ای از شعر «صدای درختان» ـ ص۱۰۴)

او حتی در اظهار عقیدهٔ هنری خود نیز از طبیعت فاصله نمی‌گیرد. به طوری که دربارهٔ نبوغ و ایجاز در آفرینش آثار هنری می‌گوید:

«یك هنرمند خوب همچون کسی است که در مزرعه هویج می‌کَند. هویجها را به دقت از زمین بیرون می‌آورد. تا اینکه به هویجی می‌رسد که با هویجهای دیگر متفاوت است. با چاقویش هویج را می‌تراشد. ریشه دو شاخه‌اش را به سان دو پای آدمی درمی‌آورد. به آن شکل می‌دهد و از آن چیزی شبیه به انسان می‌سازد. کسی که دارای نبوغ واقعی است می‌تواند از هر قسمت زندگی الهام گرفته و به آن شکل دهد. کسی که صاحب قریحه نمی‌باشد و تنها «رئالیست» است هویج را به همان صورتی که هست می‌بیند و کسی که «ایده‌آلیست» است و صاحب قریحه نمی‌باشد سعی می‌کند هویج را به شکل الاغی بسازد. درحالی که شکل طبیعی هویج شکل ظاهری الاغ را تداعی نمی‌کند.»

«رابرت فراست» در جایی دیگر برای بیان عقاید خود باز مثالی را عرضه می‌کند که مظاهر طبیعت در آن مستتر است: «افراد «رئالیست» دو نوعند، یکی آنهایی که سیب‌زمینی را با خاك وگل به بازار عرضه می‌کنند تا آن را حقیقی جلوه دهند. دیگر آنهایی که سیب‌زمینی را شسته و تمیز عرضه می‌کنند. من سعی می‌کنم که از نوع دوم باشم. زیرا بر این عقیده‌ام که رسالت هنر در این است که زندگی را تمیز و پاکیزه عرضه کرده و شکل حقیقی زندگی را نمایان سازد.»

● کلیه مطالب و اشعار فوق ترجمه‌ای است از کتاب: «اشعار منتخب رابرت فراست» (۱۹۷۳)
«ROBERT FROST SELECTED POEMS» (1973)
و یا برگزیده‌ای است از کتاب:
رابرت فراست / برگها هرگز نمی‌میرند / منتخبی از اشعار رابرت فراست / ترجمه جلال علوی (زریاب).



آلمانی...

سرگیو رامیرز

ترجمه: اسدالله امرایی

□ سرگیو رامیرز از نویسندگان معروف نیکاراگوئه و از مبارزین با سابقه آن کشور به شمار می‌رود. پیش از این، سه داستان از این نویسنده در مجله ادبستان به چاپ رسیده است. وی چندین رمان و مجموعه داستان به چاپ رسانده است. وی بعداز انقلاب ساندنیستها و در دست گرفتن حکومت در بست معاونت رئیس جمهوری مشغول به کار شد. از میان آثار او می‌توان به «پدرانمان را به خاک بسپاریم» (۱۹۸۵) و «جزای الهی» (۱۹۹۰) اشاره کرد.

موقعی که خانم اشلتینگ دستهایش را گشود و به طرف او آمد تا با هم برقصند، بوی فاجعه‌ای که از سرشب دلشوره‌اش را داشت بلند شد، اما دیگر دیر شده بود و توان مقاومت نداشت.

کاش می شد دستمزد صدمارکی‌اش را می گرفت و خبر مرگش، به محض تمام شدن کار گورش را گم می‌کرد. تا حالا می باید آخرین سیگار خودش را قلاج می‌زد و خودش را لای شولای نخ‌نمای درب و داغان می‌پیچاند و خواب راحتی می کرد.

اولین دردسرها شبی پیش آمد که برای بازکردن بسته‌های بزرگ هدیه به پسر صاحبخانه کمک می‌کرد. حدود یکساعت زور زده بود تا با کمک پسرک بسته‌ها را باز کند و هنوز نصف آنها مانده بود. ذوق وشوق بچه جای خود را به بی‌حوصلگی و خستگی داد. وسط کاغذهای رنگی و اسباب بازی‌های نو و جعبه‌ها وروبانها چرت می‌زد که آقای اشلتینگ او را بغل کرد و به رختخواب برد.

ولی این دلیلش نبود. می‌توانست پولش را بگیرد و از خانه بیرون بزند و پیش از شروع برف در اتاق خودش باشد. به گامهای شمرده و آهنگین پاهایی که از پله‌ها بالا می‌آمد گوش خواباند و با خود واگویه کرد.

شب قبل که پتروس بار گردان، شغلی را که هر کس در موقعیت او بود برای آن سرودست می شکست پیشنهاد کرد، با خود گفت صدمارك را به زخم زندگی‌اش می‌زند. پتروس می گفت: «هنوز برای شغل بابانوئلی چند تا جای خالی هست. کاری ندارد فقط باید بچه‌های خانواده‌های پولدار را در خانه‌شان سرگرم کنی. آن هم شب عیدکریسمس همین» نامزد پتروس در مؤسسه کاریابی کانت اشتراسه کار می کرد و می توانست ترتیب همه چیز را بدهد.

آن روز صبح پایش را که از در تو گذاشت طرف بیخ گوشش گفت که این کار به درد خارجی‌ها نمی‌خورد، مخصوصاً برای آمریکای لاتینی‌ها و ترکها. آلمانی‌ها آدمهای سفیدپوست ترگل و لپ‌گلی را ترجیح می‌دهند. اما از آنجا که دخترك هوایش را داشت، موضوع را به آنها نمی‌گفت. آدرس و شماره تلفن مشتری را داد: آقا و خانم اشلتینگ شماره ۱۹ ویلمرزدورف.

ـ «قبل از رفتن تلفن کن تا اوضاع دستت بیاید.»

تا ظهر نتوانسته بود لباس بابانوئل پیدا کند. بالاخره تصمیم گرفت سراغ کریستا برود و پنجاه مارك از او قرض بگیرد تا بتواند لباس کرایه کند. وقتی سراغ او را گرفت و در اتاق انباری فروشگاه نوشت افزار «اروپا سنتر» پیدایش کرد، طرف با صدای نخراشیده و خش‌دار که از بس سیگار کشیده بود به سوهان می‌ماند و از خشم می‌لرزید گفت می‌دهد اما خط و نشان کشید که دفعهٔ اول و آخرش باشد.

پانزده سال پیش که از صدقه سری پدرش برای تحصیل در رشته مهندسی برق سر از برلن درآورد، اولین بدبیاری‌اش دیدن کریستا بود که در انستیتو گوته کار می کرد. بیچاره پدرش آرزو داشت پسر از آلمان مهندسی بگیرد.

او هیچ وقت در نامه‌هایی که برای پدرش می‌فرستاد وزور می‌زد شکستها و ردشدنهای پی‌درپی‌اش را توجیه کند، اسمی از کریستا نبرد، اما اگر واقعاً بنا بود که تقصیر گردن کسی بیفتد، جز کریستا کسی را نمی‌یافت زیرا او از همان ابتدای ورودش بخشی از زندگی جوانك شده بود. حتی وقتی دانشگاه را رها کرد و با مرگ پدرش به پیسی افتاد و با ظرفشویی در رستورانها و نوازندگی در رستورانهای اسپانیولی زندگی بخور و نمیری دست و پا می کرد، کریستا ولش نکرد. اما به تنهایی سرمیز می‌نشست و

آرام نوشابه‌اش را مزمزه می کرد و هورت می کشید. این اواخر حتی با هم حرف هم نمی‌زدند.

در مغازه کرایه لباس «کارل‌مارکس اشتراسه» در «نیوکلن» فقط یك دست لباس بابانوئل مانده بود که به تن او نمی‌آمد. این چند سال اخیر مثل پدرش یکی دو برده گوشت اضافه آورده بود. لباس برایش زیادی تنگ بود. گرچه پیش خود گمان می کرد که بابانوئل باید خپل باشد که او بی‌بروبرگرد نبود. شلوار فلانل قرمز پاچه‌هایش را نپوشاند و بدتر از آن چکمه جزو لباس نبود و مجبور شد با کفشهای زمستانی رنگ‌ورو رفته و مستعمل خودش بیرون بیاید.

سرانجام در آن شب سال نو لباسش را جمع و جور کرد و پوشید و از پله‌های ساختمان خاکستری بالا رفت. ساختمان مثل همه ساختمانهای «مانیتوس اشتراسه» در منطقه کارگری و فقیرنشین شهر که این روزها پاتوق ترکهای مهاجری بود که در حاشیه خیابان پلاس می‌شدند و با لال‌بازی و ایما و اشاره مثل آدمهای فیلمهای صامت سربساط خود در پیاده‌رو و زیر پل جانه می‌زدند، بود. صدای پاهایش روی پلکان چوبی که تمامی نداشت، مثل ضربات چکش صدا می کرد. همین که به حیاط دنگال با دیوارهای بلند پانهاد باد سرد و گزنده شلاق‌کش به صورتش خورد. پشمهای ریش مصنوعی بابانوئل هم افاقه نکرد. روی دیوارهای بلند حیاط گاه و بیگاه نور پنجره‌ای می تابید. در تاریکی حیاط سطلهای زباله یخزده گوش تا گوش چیده شده بود و گورستان را با سنگهای غریبش در یاد آدم زنده می کرد.

با تلاش بیهوده‌ای می کوشید لباس قرمز را زیر پالتوی مستعمل پنهان کند و مثل دزدی که شبانه برای سرقت آماده می‌شد، گام برمی‌داشت، اما سرمای بی‌پیر چنان بود که دستهایش را می‌لرزاند و زنگوله‌اش مثل دم خروس او را لو می‌داد. رهگذرانی معدود سردر گریبان با عجله می گذشتند و در درگاهی های تاریك خانه‌ها گم می شدند. از روی کانال فاضلاب که نور چراغهای خیابان را در شب تاریك و آسمان بدون برف باز می‌تاباند، رد شد و راهش را به طرف ایستگاه کج کرد.

سکوی ایستگاه خالی بود و تنها پیرزنی لاغر و خوش پوش به چشم می‌خورد که ابتدا با تعجب نگاهش کرد، بعد لبخند معنی‌داری تحویل داد که یعنی فهمیدم. از کنار او گذشت و به ته ردیف واگن های زرد که با صدای کشدار جلوشان ایستادند رفت.

قطار به طرف نالندورف پلاتس راه افتاد. در آنجا باید قطار خود را عوض می کرد. درست مثل دفعه‌های قبل غولهای تابلوهای تبلیغاتی ایستگاه جلو چشمش سبز می شدند. می‌دانست که سرانجام، وقتی مسافران در تاریکی تونل گم می‌شوند و آنها همانجا روی تابلوهای رنگارنگ می‌مانند، لبخندهای مهربان خودمانی شان، به شیشکی می‌مانست و یادآور عبور روزمره و بی‌خاصیت هزاران نفر مثل او در تردد روزانه بود. او در قطار زرد به صندلی تکیه داد و از برابر حضور پیروزمند و مداوم آنها بر روی دیوار سان دید. یکبار از دیدن تصویر دختری با موهای افشان که سیگاری دود می کرد، گیج شد. در چلهٔ تابستان که بوی مدفوع سگ برلن را می گرفت، همان دختر از طناب دکل قایق سفیدی می آویخت و بی‌اعتنا به کل دنیا چشم می‌دوخت. حالا هم که در تونل گم می‌شد دخترك اسکی به پا کرده بود و با نخوت از چشم‌اندازی برفی نگاه می کرد و خوشبختی از چشمهای ورقلنبیده‌اش سرریز می‌شد. دست به جیب کت بابانوئل کرد تا بسته سیگار «کرون» را بیرون بکشد. جیب کت بیدزده پر از بوی نفتالین بود. سرفه کش‌داری در واگن خالی پیچید. سرفه لرزاننده‌ای که حاصل سرمای بی‌پیر زمستان بود. سیگارش ته کشیده بود و سه تا بیشتر نداشت. آنها را لمس کرد تا مطمئن شود که هنوز سرجاشان هستند و به گذشته نپیوسته‌اند. زیرا تا همین دیشب هر روز یك بسته سیگار دود می کرد. پول سیگار را از طبل زدن در گروههای کارائیبی «لوس‌ناپولس» کارسازی می کرد. لوس‌ناپولس پاتوق زیرزمینی دانشجویان در خیابان «کارمن اشتراسه» بود. گذشته از اسمش تنها نشانهٔ مکزیکی که داشت «سومبرروی»[1] پهن خاك‌آلودی بود که به پتوی مکزیکی سردر بار دوخته شده بود. شب پیش که پاسبانها ریختند و مغازه را به دلیل عدم رعایت موازین بهداشتی تخته کردند، پتروس که مزدش را می‌پرداخت یك بسته سیگار «کرون» و چند مارك کف دستش گذاشت. پتروس به شوخی رو به نوازندگان کارائیبی که افسرده و دلخور ساز و نقاره شان را جمع می کردند گفت برای شما ارقه‌ها در نقش بابانوئل کاری نمی‌توان کرد. سیاهها از در پشت آشپزخانه که بیرون می‌زدند، خنده کنان سرشان را تکان دادند.

لامپهای نئون مغازه‌ها در این شب آرام کریسمس برق می‌زد. بر سنگفرش سفت کف میدان که پا گذاشت حس کرد شست پاهایش از سوراخ جوراب کلفتش بیرون زده و موجی از خشم او را گرفت. خشم از ریش زبری که چانه‌اش را می خاراند، از سرفه‌های بی‌امان و کشدار و از ناامیدی‌اش نسبت به بازگشت به شهرش. مرگ پدرش به معنای پایان سیل نامه‌ها و شوخی‌های دلپذیر و امیدبخش بود، شوق و اشتیاقی که همیشه امیدوارش می کرد که بالاخره مهندس می‌شود، حالا هرچند سال طول بکشد مسئله‌ای نیست. بیچاره «مهندس! مهندس!» گفت و مرد. مرگ پدر به معنای قطع ارتباط با اعضای خانواده هم بود. بگذریم از نامه‌هایی که گهگاه دو خواهرش که هر دو زن مهندس‌های واقعی شده بودند برایش می‌فرستادند. آنها با آمیزه‌ای از تمسخر و تحسین او را «آلمانی» می نامیدند. پژواکی بی‌رنگ از شادمانی پدر.

وقتی که زنگ در را به صدا درآورد با آقای اشلتینگ که لباس مشکی خوش‌دوختی به تن داشت روبرو شد. او تصویر مجسم یکی از غولهایی بود که نوشابه آلمانی تبلیغ می کرد. از پشت سرش آنچه را که می‌دید شباهتی به آلونك محقر و بوگندوی خودش که در هر گوشه آن کپه‌ای کتاب و لوله‌های نقشه روی هم تلنبار شده بود و یك نقشه توریستی از ونزوئلا تنها تزیین دیوارهایش بود، نداشت. اتاقی پرنور و روشن درست مثل پوسترهای تبلیغی روی دیوار. خانه‌ای درندشت که با آینه‌های روبرو بزرگتر هم می نمود، دیوارهای سفید، پرده‌های مخمل سرخ، شومینه مرمری، چلچراغ بلوری، مجسمه‌ها و گلدانهای گران‌بها و قالی‌های بزرگ درست مثل تبلیغات مبل «گرونوالد» چشم را خیره می کرد.

آقای اشلتینگ محتاط و مردد لبخند زد و به اشاره تند سر او را به داخل خواند. هماطوری که پشت تلفن وعده کرده بودند پسرك روی مبل ابریشمی کنار شومینه بزرگ که از محراب هم بزرگتر بود نشسته بود. آرام و منتظر با لباس مخمل کبریتی آبی. تمیز و شسته و روفته. لابد سفارش کرده بودند که از کنار کپه جعبه‌های آبی و طلایی و قرمز هدیه‌ها که بی‌اغراق تا سر درخت کریسمس بالا رفته بود، تکان نخورد.

آقای اشلتینگ با جدیتی شادمانه گفت: «اینهم از بابانوئل» و کنار کشید تا او شروع کند. طفلك دم در ماتش برده بود نمی‌دانست در برابر حضور شبح بچه که بر تخت سلطنت این پوستر تبلیغاتی تکیه داده بود، چه کند. حسابی دست و پایش را گم کرد.

نمی‌دانست چطور و یا چرا به زور خنده‌ای کرد و مثل بابانوئل عروسکی دست و پایش را تکان داد. با هر تکانی که می‌خورد از زیر چشم نگاهی به آقای اشلتینگ که هنوز با لبخند آرام و متین دم در ایستاده بود و تکان نمی خورد، می انداخت. بالاخره شکلکی درآورد و یادش آمد که باید زنگوله را به صدا دربیاورد.

صدای خندهٔ زورکی اش به زور از ته حلق راه باز کرد و بالا آمد. اما خنده‌اش به شیشکی و عطسه بیشتر شباهت داشت.

خانم اشلتینگ مدتی بعد سر و کله‌اش پیدا شد. نشسته بود و به پسرك کمك می کرد که بسته‌ها را باز کند و گاه و بیگاه سرفه خشکی سینه و گلویش را به آتش می کشید. همان موقع که صدای آواز را شنید و او را دید که به تنهایی در دورانی خلسه‌آمیز و تنها می‌چرخید. دستی به پیاله داشت و سرخوشانه خنده سر داده بود و با آهنگ تاب می‌خورد. از دیدن ورود پیروزمندانه و شادمانی بابانوئل و هدایای زیبا ذوق‌زده شد. درست مثل آگهی تبلیغی لباس سفید و پشت بازی به تن داشت و گردن و دستهایش غرق طلا و جواهر بود.

آقای اشلتینگ با دلخوری سراغ دستگاه رفت و صدای موسیقی را خفه کرد، بعد هم برگشت تا در باز کردن بسته‌ها کمك کند. اما خانم کوتاه نیامد و اصرار داشت که دستگاه روشن باشد. سرانجام آقای اشلتینگ کوتاه آمد و او را با خوشی‌های شب عیدش واگذاشت.

پسر پلکهایش سنگین می‌شد و خوابش می‌آمد. آقای اشلتینگ مؤدبانه سرخماند و او را دعوت به نشستن کرد. بچه را بغل زد و به رختخواب برد. تمام این مدت خانم اشلتینگ در اتاق تاب می‌خورد و توجهی به او نداشت. چند قلپ سر کشید و حالا با ضرب آهنگ تند باواریایی که جای سرودهای کریسمس را گرفته بود، دست می‌افشاند.

آقای اشلتینگ با حزنی خاص برگشت و از او پرسید میل دارد چیزی بنوشد؟ او که موها و الیاف ریش مصنوعی توی دهانش می‌رفت بی‌اختیار گفت که میل دارد.

آقای اشلتینگ بطری سبز را مثل شعبده‌بازها از آستینش بیرون کشید و با وقاری خاص نوشابه را در لیوان پایه‌بلندی که در دست او سنگین‌تر می‌نمود

سرازیر کرد.

آقای اشلتینگ دست به سینه ایستاده بود و مثل دانشمندی با خونسردی و بی قیدی تماشایش می کرد و منتظر بود که نوشابه‌اش را تمام کند. تند تند و یك نفس نوشابه‌اش را سر کشید تا زودتر تمام کند. می دانست که تا بلند شود آقای اشلتینگ از جیب بغل خود کیف پول طلاکوب را بیرون می آورد و اسکناس نو تانخوردهٔ صدمارکی را کف دستش می گذارد.

آقای اشلتینگ مثل همه موارد مشابه که می کوشند با مهربانی و میهمان نوازی خارجی‌ها را بدرقه کنند با کمال ادب و تواضع پرسید که از کجا آمده است. اصلاً نتوانسته بود از پشت تلفن لهجه‌اش را تشخیص دهد. این تعارف را به حساب زبان دانستن خود گذاشت و همین موضوع را جالبتر و خنده‌دارتر می کرد. مثل کلاه بابانوئل که کنار رفته بود و موهای جوگندمی و مجعد آفریقایی‌اش را مثل دم‌خروس نشان می‌داد.

در همین لحظه بود که خانم اشلتینگ که تازه به وجود او پی برده بود جلو آمد. و این آغاز بدبختی بود. ذوق‌زده و شادمان داد زد «وای اینجا را باش بابانوئل اسپانیایی من! زنده باد اسپانیا!» بالای سرش ایستاده بود و به نظر می‌رسید خیلی قدبلند باشد. دست نرم و غرق در جواهرش را به طرف او دراز کرد و چنان محکم دستش را تکان داد و خود را کنار او انداخت که ترسید هرآن او را له کند. موهایش را کنار زد و درحالی که با لبهٔ لیوان خود ور می‌رفت با چشمانی مخمور به او چشم دوخت.

طفلك دست و پای خود را گم کرد. نمی‌دانست باید چطور رفتار کند فقط دستهایش را که دستکش سفید داشت به شکم خود که در لباس تنگ قرمز رنگ بابانوئل انگار می‌خواست کمربند پاره کند، گذاشته بود و با نگرانی و دلهره به آقای اشلتینگ نگاه می کرد. مردك ترجیح می‌داد خودش رابه ندیدن بزند و تنها علامتی که بروز می‌داد ضربه‌هایی بود که با پاشنه کفشهای چرمی‌اش روی کف قالی‌پوش اتاق می‌زد.

بعد خانم اشلتینگ با بی‌قیدی و گستاخی به او خیره شد. این بار به آقای اشلتینگ چشم دوخت، که ظاهراً از این ماجرا دلخور بود و سرش را تکان می‌داد.

او بلند شده بود تا خداحافظی کند و پولش را بگیرد و بزند به چاك. اما طرف نمی گذاشت. بازوی او را گرفت و نگذاشت از جا بلند شود. این بار وقتی با ترس و لرز کنار خانم روی راحتی ماند، دیگر نیازی ندید که ملتمسانه به آقای اشلتینگ نگاه کند. او با همان صدای آرام که حالا گزنده شده بود، زنش را سرزنش کرد که چنانچه باید رفتار شایسته‌ای ندارد و درست نیست که خارجی‌ها برداشت بدی داشته باشند. روی کلمهٔ «خارجی»ها تأکید می کرد تا طرف بداند که چه رفتار نامناسبی دارد.

جشن و سرور شب عید شادی و شنگولی می طلبید، اما این دلیل کافی‌یی نبود برای آن که زن تا آن حد ولنگار باشد. از او خواست که خودش را جمع و جور کند. این حرفها را که می‌زد لبخند بر لبش ماسیده بود: این هم نشانه‌ای دیگر از ادب سرشار او بود.

ریزش برف تازه شروع شده بود. دانه‌های برف آرام تاب می‌خورد و از کنار پنجره پایین می‌رفت و بر زمین می نشست و او را مثل همیشه سرشوق می آورد، اما این بار اصلاً از خجالت و دستپاچگی و وضع آشفته‌ای که در آن دست و پا می‌زد کم نکرد. ناگهان خانم اشلتینگ پیشنهاد کرد به سلامتی کریسمس و اسپانیا بخورند و بدون آن که منتظر موافقت شوهرش باشد، لیوانها را پر کرد.

نوشابه از لیوانها سر رفت و روی میز و قالی ریخت.

آقای اشلتینگ اسیر فروتنی و عصا قورت داده بلند شد و همراهی‌شان کرد. او هم مجبور شد. می‌خواست کلك کار را زودتر بکند و در برود. این شتاب باعث شد که خانم دوباره لیوان را لبالب پر کند. او که دلنگران و مشوش برای رفتن عجله داشت، حیران مانده بود.

آقای اشلتینگ که لیوانش را با زرنگی از دسترس خانم دور کرده بود، با کف دست به زانوی او زد که بلند شود. می‌خواست از آقای بابانوئل که لابد قرارهای دیگری هم داشت و باید به جاهای دیگر هم سر می‌زد، تشکر کند و خوب، لابد باید خداحافظی می کرد. با این حرفها بلند شد تا با همان ژست باشکوهی که او را به خانه راه داده بود، راهی‌اش کند. نمی‌دانست خانم اشلتینگ چند لیوان به خورد او داده بود، شبکلاه قرمزش را کنار زده بود. حالا خانم اشلتینگ از اسپانیا می گفت. او که حالا گیج شده بود، روی راحتی ولو شده و دیگر اعتراضی نمی کرد و خنده کنان می گفت که او کاری با اسپانیا ندارد و بی آنکه از او بخواهند، از ونزوئلا و دشتها و کوههایش می گفت، از همشهری هایش در «ماراکایبو» و جنگل دکل های نفت و پیاده‌روهای تفته که تخم مرغ روی آن برشته می‌شد. حتی چند لطیفه درباره استبداد و «برز خیمینز» تعریف کرد و خندید، اما هیچ کدام لبخند بر لب آقای اشلتینگ نیاورد.

بیرون برف شدت گرفته بود، اما دیگر از این برف سرد و کثیف و سطح لغزنده پیاده‌روها و بوی دوده‌های مانده در ورودی اتوبان حالش به هم می‌خورد. نورهای چرکمرده تونل‌ها و صدای دلگیر سوت قطارها و پوزخند دائمی غولهای تبلیغات روی دیوارها در این شب عید حالش را به هم می‌زد. ولنگ و واز روی راحتی لم داده بود. حالا دیگر خیالش راحت بود. دکمه‌های پیراهن قرمزش را باز کرد تا سیگاری بیرون بکشد. از آقای اشلتینگ آتش خواست.

آقای اشلتینگ اصلاً از جسارت او جا نخورد. کراواتش را میزان کرد و دست به سینه اتاق را گز کرد. خانم اشلتینگ کفشهایش را درآورده بود. ناگهان بلند شد و از او پرسید رقص زنده باد اسپانیا را بلد است یا نه.

او خنده‌کنان جواب داد آن رقص مال ژیگولوهاست و چیزی از آن نمی‌داند، درعوض رقصهای بهتری بلد است که می‌تواند یادش بدهد. اما او هیچکدام را نمی‌خواست، او «رقص زنده باد اسپانیا» را با بابانوئل اسپانیایی خوش داشت.

همان موقع آقای اشلتینگ غیبش زد و در اتاق پذیرایی خودش را سرگرم کرد. آنجا با استفاده از فندك شمع‌های سرمیز را روشن کرد و از زنش خواست که به سر میز شام سنتی شب عید بیاید. این حرف را هم با همان لحن گزنده و آرام گفت. چنان حرف می‌زد که انگار کسی جز دوتایشان در خانه نبود. اما زن جواب داد که می‌خواهد با بابانوئل اسپانیایی‌اش «زنده باد اسپانیا» را تمرین کند. تلوتلوخوران خودش را به مشتی نوار رساند تا آن آهنگ را پیدا کند. او می‌خندید. عجب اشتباهی! عوضی گرفته بودند! آخر کجای او به اسپانیایی‌ها شبیه بود؟ آقای اشلتینگ صدای «اوله اوله» زنش که بلند شد با همان لحن آرام و گزنده گفت: «مرده‌شور اسپانیا را بِبَرد!»

صدای آهنگ «زنده باد اسپانیا»از بلندگوهای استریو کوبنده بیرون زد، وقتی خانم ادای «فلامنکو» را درآورد و به طرف او آمد، فهمید که فاجعه غیرقابل اجتناب است.

غیرقابل اجتناب بود. با آنکه حواسش جمع بود و غیب شدن آقای اشلتینگ را به عنوان علامت خطر حس کرد؛ بازدست از حماقت برنداشت و بلند نشد در برود.

ناگهان چراغها خاموش شد و اتاق تنها با نور اندك تزئینات درخت کریسمس نیمه روشن ماند. خانم اشلتینگ نه‌تنها از تاریکی اتاق خطری حس نکرد بلکه باز صدایش را بلند کرد: «زنده باد اسپانیا». ناگهان صدای غرش دو انفجار فریاد او را خفه کرد و آینه قاب طلایی کنار میز خرد شد. آقای اشلتینگ درپس دود باروت تفنگ دولول ایستاده بود و آن را آرام تاب می‌داد. او تصویر کلاه سبز شکارچی را با صدها نشان در آینه شکسته دید. خانم اشلتینگ بی آنکه به صدای گلوله اعتنا کند، دیوانه‌وار می‌چرخید. او چهاردست و پا در تاریکی کورمال کورمال دنبال کلاه و ریش مصنوعی‌اش که کنده شده بود می گشت، چون باید آنها را تحویل می‌داد. تند و هراسان به طرف در خزید. دو گلوله دیگر ترکید و وقتی با کله دوید تا از پله‌ها فرار کند دوتای دیگر هم شلیك شد.

حالا در تاریکی نمور اتاقش در «مانیتوس اشتراسه» نشسته بود و آخرین سیگار خود را دود می کرد. نور چراغهای گردان ماشینهای گشتی در حیاط به پشت پنجره‌اش می‌تابید و به پنجره یخزده او هیبت اجاق را می بخشید. صدای توخالی گامهای پاسبانها را که بالا می آمدند تا او را به جرم برهم زدن آرامش خانوادهٔ آلمانی بازداشت کنند، می‌شنید. لباس بابانوئل را روی همان صندلی که سالها می‌نشست و زور می‌زد از کتابهای مهندسی سر دربیاورد، انداخته بود. احساس پوچی و تلخی سراپایش را گرفت. بدون برو و برگرد با خودش آن احساس را به «ماراکایبو» می برد. می‌دانست که به محض رسیدن به آنجا به شوخی و با لحنی گزنده و دلسوزانه اسم «آلمانی» روی او می گذارند. و این اسم تا ابد روی او می‌ماند. □

پانویس:

۱ـ سومبررو: کلاه لبه پهن مکزیکی.

Sergio Ramirez, Saint Niklause, Contemporary Latin American Short Stories, Ed. Nick Caister, Faber and Faber London 1989.

ادبیات

□ ترا دوست دارم چون نان و نمک (مجموعه شعر)
ناظم حکمت ـ ترجمه: احمدپوری ـ نشرچشمه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۲۳ ص ـ ۱۶۰ تومان.

□ حضور آبی مینا
ناهید طباطبایی ـ نشر چشمه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۶۷ ص ـ ۱۰۰ تومان

□ روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده (کتاب دوم: برزخ خس)
محمود دولت آبادی ـ نشر چشمه و نشر پارسی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۴۰۱ ص ـ ۶۰۰ تومان

□ چهرهٔ غمگین من
نمونه‌هایی از داستانهای کوتاه آلمانی ـ ترجمه: تورج رهنما ـ نشر چشمه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ۲۴۹ ص ـ ۲۸۰ تومان.

□ تربت عشق و جمهوری زمستان (مجموعه شعر)
فرشته ساری ـ نشرچشمه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۶۸ ص ـ ۲۲۰ تومان.

□ بارانی از پریشانی یال (مجموعه شعر)
ضیاءالدین خالقی ـ انتشارات هوش و ابتکار ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۹۵ ص ـ ۱۲۸ تومان.

□ خیمهٔ بی‌آب
سورهٔ ادبیات عاشورا ـ به کوشش: محمدعلی مردانی ـ انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۳۵ص ـ ۶۰۰ ریال.

□ به خاطر اینجه برون
سوره گاهنامه داستان ۱۷ ـ به کوشش: داریوش عابدی ـ انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۸۳ص ـ ۵۰۰ ریال.

□ خطوط دلتنگی (دفتر غزل)
بهمن صالحی .. انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۲۳ص ـ ۱۰۵۰ ریال.

□ در وادی عشق (مجموعه شعر)
علی‌محمد بشارتی ـ انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۹۱ص ـ ۵۰۰ ریال.

□ این ترک پارسی گوی
تحلیل و بررسی شعر شهریار ـ حسین منزوی ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۹۵ص ـ ۱۸۵۰ ریال.

□ زنگبار
آلفرد آندرشن ـ ترجمه: سعید فیروزآبادی ـ انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۸۲ص ـ ۱۲۸۰ ریال.

□ کتاب شاعران [ریلکه، تراکل، سلان]
ترجمه: یوسف اباذری، مراد فرهادپور، ضیاء موحد ـ انتشارات روشنگران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۳۰ص ـ ۲۳۰ تومان.

□ بوی خوش آویشن (مجموعه داستان)
فرهاد کشوری ـ نشر فردا ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۵۸ص ـ ۱۹۵۰ ریال.

□ نیکلای گوگول
رلف ای. متلاو ـ ترجمه: خشایار دیهیمی ـ نشر نشانه با همکاری دفتر ویراسته ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۱۸ص ـ ۱۴۰۰ ریال.

□ دنیل دفو
جیمز سادرلند ـ ترجمه: حسن کامشاد ـ نشرنشانه با همکاری دفتر ویراسته ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۷۲ص ـ ۱۰۰۰ ریال.

□ بشارت (رمان)
علی مؤذنی ـ ناشر: مؤسسه فرهنگی محراب اندیشه ـ قم ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۷۳ص ـ ۹۰۰ ریال.

□ با همین واژه‌های معمولی (مجموعه شعر)
صادق رحمانی ـ ناشر: مؤسسه فرهنگی محراب اندیشه ـ قم ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۹۶ص ـ ۹۰۰ ریال.

□ به انکار عشق تو ناگزیرم (مجموعه شعر)
بنفشه حجازی ـ انتشارات روشنگران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۶۲ص ـ ۱۰۰۰ ریال.

□ تبسم‌های شرقی
زکریا اخلاقی ـ ناشر: مؤسسه فرهنگی محراب اندیشه ـ قم ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۶۸ص ـ ۶۵۰ ریال.

□ واهمه‌های زندگی
منصور کوشان ـ نشر آرست ـ چاپ اول ۱۳۷۲ ـ ۱۵۸ ص ـ ۲۰۰۰ ریال.

□ دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی
به تصحیح و توضیح: صیدعلی محمد رفیعی ـ مؤسسه فرهنگی و انتشاراتی ستارگان ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۷۰۸ ص ـ ۶۲۰۰ ریال.

اقتصاد

□ شرکتهای فراملیتی و توسعهٔ درونزا
نویسندگان: ژان لویی ریفر، آندره کاتاپانی، ویلیام اکسپرتون، ژان لوک فوگه ـ مترجمان: فاطمه فراهانی، عبدالحمید زرین قلم ـ مرکز انتشارات کمیسیون ملی یونسکو در ایران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۸۰ص ـ ۳۰۰۰ ریال.

جامعه شناسی

□ مقدمات جامعه شناسی
منوچهر محسنی ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ دهم ـ ۱۳۷۲ـ ۴۵۶ ص ـ ۴۸۰۰ ریال.

□ جامعه شناسی به صورت پرسش و پاسخ
خسرو رفیعی اناری ـ انتشارات آینده سازان ـ چاپ اول ـ ۷۲ ص ـ ۱۵۰۰ ریال

□ جامعه شناسی سیاسی
موریس دوورژه ـ ترجمه: ابوالفضل قاضی ـ ناشر: دانشگاه تهران ـ چاپ سوم ـ ۱۳۷۲ـ ۶۰۰ ص ـ ۳۶۵۰ ریال.

خاطرات

□ گرگهای صحرا
خاطرات تکاور آزاده: استوار داریوش نظرزاده ـ انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۲۰ ص ـ ۷۵۰ ریال.

□ هوای اسارت جلد ۱ و ۲
خاطرات آزادگان استان فارس ـ حجت ایروانی ـ انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۴۷+۲۵۶ ص ـ ۳۰۰۰ ریال.

□ تالابهای سیاه
گزارش سفر به باکو و عشق آباد ـ سیدیاسر هشترودی ـ انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۹۳ ص ـ ۷۰۰ ریال.

□ آزادگان بگویید (جلد اول)
خاطرات گروهی از اسرای ایرانی ـ انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۳۹۵ ص ـ ۲۱۵۰ ریال.

□ خاطرات اسیر آزاد شده ایرانی معصومه آبادی
به کوشش: مریم شانکی ـ انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۵۶ص ـ ۳۵۰ ریال.

روانشناسی

□ اولین دوست خود باشیم
میلدر دینومان، برنارد کوتیس ـ ترجمه: هایده وهاب زاده ـ ناشر: فراوران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۹۶ ص ـ ۱۰۰۰ ریال.

□ بیا باهم شادی را جستجو کنیم
پنلوپ راشینوف ـ ترجمه: توراندخت تمدن (مالکی) ـ ناشر: خاتون ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۲ ـ ۳۵۲ ص ـ ۳۰۰۰ ریال.

□ مکتبها و نظریه‌ها در روانشناسی شخصیت
سعید شاملو ـ انتشارات رشد ـ چاپ چهارم ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۸۴ ص ـ ۱۸۰۰ ریال

□ تغییر دادن رفتارهای کودکان و نوجوانان
جان دی کرومبولتز، هلن بی کرومبولتز ـ ترجمه: یوسف کریمی ـ انتشارات فاطمی ـ چاپ پنجم ـ ۳۰۴ ص ـ ۲۱۰۰ ریال.

□ راهنمای پدران و مادران: شیوه‌های برخورد با نوجوانان، شیوه‌های برخورد با کودکان
محمد علی سادات ـ دفتر نشر فرهنگ اسلامی ـ چاپ ۴ و ۲ ـ ۱۳۷۲ ـ ۲ جلد ۳۶۴ ص ـ جلد اول ۱۴۰۰ ریال

□ رشد و شخصیت کودک
پاول هنری ماسن ـ ترجمه: مهشید یاسایی ـ نشر مرکز ـ چاپ چهارم ـ ۱۳۷۲ ـ ۶۷۲ ص ـ ۵۸۰۰ ریال.

□ پایه‌های روابط اجتماعی
محمدرضا صادقی ـ نشر دنیای نو ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۳۰۲ص ـ ۲۹۰۰ ریال.

□ کی می‌دونه دردم چیه؟
فاطمه متقی ـ مؤسسه فرهنگی، هنری «ما» ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۶۴ ص

روزنامه‌نگاری

□ روزنامه‌های ایران از آغاز تا سال ۱۳۲۹ هـ.ق
هـ. ل. رابینو ـ ترجمه: جعفر خمامی زاده ـ انتشارات اطلاعات ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۱۲ ص

ـ ۲۹۰۰ ریال.

□ نانوشته‌های روزنامه‌نگاری
محمود اشرفی ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۱۶ ص ـ ۱۶۰۰ ریال.

□ نخستین نشریه ادواری ایران
فرید قاسمی ـ ناشر: خانه مطبوعات ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۴ ص ـ رایگان

زبانشناسی

□ مجموعه مقالات نخستین کنفرانس زبان‌شناسی نظری و کاربردی
محمد دبیرمقدم ـ ناشر: دانشگاه علامه طباطبایی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۴۰ ص ـ ۲۰۰۰ ریال

□ واژه‌نامه زبانشناسی و علوم وابسته
هما دخت همایون ـ ناشر: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۲ ـ ۵۲۰ ص ـ ۳۵۰۰ ریال.

سیاست

□ تأثیر وحدت دو آلمان در شکل گیری نظم جدید در اروپا وجهان
غلامرضا نظربلند ـ ناشر: مؤسسه چاپ و انتشارات وزارت امور خارجه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۶۸ ص ـ ۶۰۰ ریال.

□ خارج از کنترل اغتشاش جهانی در طلیعه قرن بیست و یکم
زی بیگنیوبرژینسکی ـ ترجمه: عبدالرحیم نوه ابراهیم ـ انتشارات اطلاعات ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۴۰ ص ـ ۱۵۰۰ ریال.

□ ذکر مناقب حقوق بشر در جهان اسلام
محمدعلی اسلامی ندوشن ـ ناشران: مؤسسه انتشارات آرمان ـ مؤسسه انتشارات یزد ـ چاپ چهارم ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۶۱ ص ـ ۲۸۰۰ ریال.

سینما

□ چهارنگاه
عکسهای یازدهمین جشنوارهٔ سینمای جوان ـ انتشارات انجمن سینمای جوانان ایران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۱۸ ص ـ ۱۸۰۰ تومان.

□ یازدهمین جشنوارهٔ سینمای جوان
ویژهٔ بخش فیلم یازدهمین جشنوارهٔ سینمای جوان ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۲۰ ص ـ ۸۰۰ تومان

عرفان

□ اندرغزل خویش نهان خواهم گشتن
نجیب مایل هروی ـ نشرنی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۴۹۳ ص ـ ۴۱۵۰ ریال.

□ آیین قبالا (عرفان یهود)
ترجمه و تحقیق: شیوا (منصوره) کاویانی ـ انتشارات فراروان ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۸۶ ص ـ ۲۶۰۰ ریال.

کودکان و نوجوانان

□ صدای بال فرشته
عبدالمجید نجفی ـ انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۴۳ ص ـ ۳۲۰ ریال.

□ ماجراهای امین و اکرم (۳)
احمد عربلو ـ نقاشی: سعید رزاقی ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۶۵۰ ریال.

□ شهر ساعتها
مژگان نیکویی ـ نقاشی: سیدمحمدفدوی ـ انتشارات برگ ـ ۲۰ ص ـ ۵۵۰ ریال.

□ بوسه باد
علیرضا آقابالایی ـ نقاشی: مرتضی گودرزی ـ انتشارات برگ ـ ۶۵ تومان.

□ ماه پرواز
سروده: مرتضی دهقان‌آزاد ـ نقاشی: کورش پارسانژاد ـ انتشارات برگ ـ ۲۳ ص ـ ۶۵ تومان.

□ آرش کمانگیر
محمدرضا محمدی نیکو ـ نقاشی: بهرادامین سلماسی ـ انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات ـ ۲۲ ص ـ ۴۵۰ ریال.

□ نمکو و اخموخان.
افسانه شعبان‌نژاد ـ نقاشی: اکبر نیکان‌پور ـ انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات ـ ۲۲ ص ـ ۶۵۰ ریال.

□ گربهٔ خودخواه
نوشته: جنگ جنگ ـ ترجمه: باقر محمودی ـ بازنویسی: سیدمهدی شجاعی ـ نقاشی: زیانگ جنگ‌آن، وودینسگ ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۴۰ ص ـ ۷۰ تومان.

□ مردباش بارانکین
و. مدویدوف ـ ترجمه: کمال پولادی ـ انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ ۱۳۶ ص ـ ۶۰۰ ریال.

مجموعه‌ها

□ خودآگاهی تاریخی
محمد مددپور ـ انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۹۷ ص ـ ۲۹۰۰ ریال.

□ مجموعهٔ طرحها
احمدنادعلیان ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۹۷ ص ـ ۱۸۰ تومان.

□ مجموعه‌ای از ادبیات و فرهنگ ترکمن صحرا
یوسف قوجق، محمودعطاگزلی ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۱۰ ص ـ ۷۸۰ ریال.

نمایشنامه

□ ماجرای صندوقچه
مجموعه نمایشنامه سوره ـ اصغر قهارزاده، علیرضا حنیفی، صادق عاشورپور ـ انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۱۲ ص ـ ۷۰۰ ریال.

نقد

□ کاوشی در آثار، افکار و سبک نوشتار جلال آل احمد
غلامرضا پیروز ـ انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۸۲ ص ـ ۱۵۰۰ ریال.

دست اندرکاران نشریات و مطبوعات که مایلند، کتابها و آثارمنتشره‌شان دراین صفحه معرفی شود، می‌توانند دو جلد از هر کتاب یا نشریه مورد نظر را به آدرس: خیابان خیام ـ مؤسسه اطلاعات ـ ماهنامه ادبستان ـ بخش شهر کتاب ارسال دارند.



